



## 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

들뢰즈의 리토르넬로 개념과 음악 미학

2018년 8월

서울대학교 대학원

미 학 과

신 현 경

## 국 문 초 록

본 논문은 들뢰즈 중기의 대작 『천의 고원』의 리토르넬로 고원에 나타난 음악 미학 사상의 의미를 탐구하고자 한다. 들뢰즈가 사유한 수많은 예술 중에서 그의 음악론의 핵심을 이루는 주제가 리토르넬로이다. 리토르넬로는 들뢰즈의 차이와 반복의 존재론이 미학적으로 발전한 개념으로 『천의 고원』의 가장 아름다운 고원을 이룬다. 이러한 리토르넬로는 이 세계에서 끊임없이 생성을 창조하는 우주적인 자연 음악론으로 종합된다.

본래 음악에서 반복구를 일컫는 리토르넬로는 들뢰즈가 『천의 고원』을 통해 창조한 고유한 개념이다. 리토르넬로는 들뢰즈의 초기 존재론인 차이와 반복의 연장선상에 있다. 들뢰즈에게 반복은 언제나 차이를 동반하는 반복으로 차이의 끊임없는 생성을 의미한다. 차이의 반복으로서 리토르넬로는 차이들이 무한히 되돌아오는 니체의 영원회귀에서 유래한다. 이러한 리토르넬로는 들뢰즈가 중기의 실천철학을 통해 고안한 지리철학을 배경으로 한다. 지리철학은 기존 역사철학의 전통에서 벗어나 내재성의 장인 지구 위의 생성을 포착하려는 사유의 방법이다. 리토르넬로는 환경과 영토, 대지와 우주를 가로지르며 생성의 흐름을 하나의 음악으로 창조한다. 나아가 이곳에서 동물의 존재가 중요하게 부각되며, 인간은 동물-되기를 통해 생성의 역량을 확장한다. 여기서 리토르넬로를 통해 인간과 더불어 동물이 살아가는 자연도 아름다운 예술이 된다.

배치는 『천의 고원』을 구성하는 중요한 원리로 생성의 흐름을 관계나 위치의 변화를 통해 규정한다. 배치는 기계적 배치와 언표적 배치로 이루어지며, 영토화와 탈영토화 운동을 통해 움직인다. 리토르넬로는 음향적 배치를 성립시키는 원리로 세 가지 배치를 형성한다. 첫째, 하위-배치는 카오스에서 환경이 태어나는 단계로 리토르넬로를 통해 환경의 생성 과정은 일종의 자연 음악으로 나타난다. 둘째, 내부-배치는 본격적으로 영토가 성립하는 단계로 자연에서 예술이 어떻게 출현

하는지 보여준다. 여기서 예술은 인간만의 특권이 아니며, 동물들의 표현 행위에서 예술의 원초적 기원을 발견한다. 이러한 표현성이 스타일을 획득하고 영토적 모티프와 대위법이 리듬적 인물과 선율적 풍경으로 발전한다. 이처럼 리토르넬로는 영토에서 보다 복잡한 기법을 통해 음악 예술을 만들며 예술의 영역을 자연과 동물의 세계로 확장한다. 셋째, 상호-배치는 영토에서 벗어나 우주로 열리는 단계로 코스모스의 힘이 작용한다. 이에 따라 대규모의 탈영토화 운동이 일어나며, 리토르넬로는 우주적 차원의 음악을 형성한다.

리토르넬로는 배치의 물질적인 요소들을 종합하는 공속과 이를 단단하게 경화하는 응합의 원리를 통해 작동한다. 공속은 배치의 구성 성분들을 함께 묶어 이질성을 그대로 보존하는 방식으로 기존의 동일성의 종합을 대체한다. 응합은 공속의 성분들을 보다 견고하게 응집하고 결합하여 독립된 재료로 생산한다. 이러한 공속과 응합은 물질적인 재료들을 풍부하게 만들고 강력하게 유착시키는 작용으로 들뢰즈의 유물론적 관점이 잘 나타난다. 또한 리토르넬로는 배치를 열고 닫는 기계의 원리로 변화와 생성을 일으키는 잠재력으로서 생명을 낳는다. 기계는 배치의 이질적인 요소들을 총합한 것이며, 다양한 배치들을 운용하고 변환하는 역할을 한다. 이러한 기계에 이어 생명은 탈지층화와 공속을 통해 일정한 이득을 획득하는 능력으로 새롭게 규정되고 있다.

리토르넬로는 유물론의 질료주의를 토대로 음악 예술 사조를 정의한다. 유물론의 질료주의는 들뢰즈의 자연철학에 근거하여 형상의 원리에서 벗어나 질료 자체의 역량을 통해 물질의 창조적 발생을 규명한다. 이러한 유물론의 질료주의는 리토르넬로 고원을 관통하는 중요한 원리로 예술 사조를 통해 분명히 드러나며, 현대로 올수록 질료주의는 강화된다. 첫째, 고전주의 리토르넬로는 하위-배치에 상응하며, 카오스에서 환경을 만든다. 고전주의 예술은 전통적인 질료와 형상의 관계로 규정되며, 예술가는 창조자의 위상을 갖는다. 둘째, 낭만주의 리토르넬로는 내부-배치에 상응하며, 영토와 대지를 형성한다. 낭만주의 예술은 역동적으로 변이하는 형상과 질료의 관계로 규정되며, 예술가는 영웅의 위상을 갖는다. 셋째, 모더니즘 리토르넬로는 상호-배

치에 상응하며, 우주를 향해 열린다. 모더니즘 예술은 재료와 힘의 관계로 규정되며, 예술가는 장인의 위상을 갖는다. 들뢰즈는 고전주의를 카오스에서 엄격한 형식을 창조하는 과정으로 설명한다. 그리고 독일과 라틴-슬라브계 낭만주의 비교를 통해 낭만주의의 위험성을 경고한다. 또한 모더니즘에서 현대 음악의 첨단성을 긍정하면서 동시에 간소한 종합의 방식을 제안한다. 나아가 낭만주의와 모더니즘에서 민중의 문제를 중요하게 다루며, 민중을 이끄는 음악 예술의 사회적 역할을 강조한다. 그래서 음악이 민중들을 일깨워 새로운 삶과 예술을 창조하도록 이끌기 바란다. 이처럼 고전주의, 낭만주의, 모더니즘 세 시대는 어떠한 진화와 무관한 배치로 생성의 질료가 이들을 구분한다.

리토르넬로는 음악의 특권으로서 시간의 선형적 형식을 대체하며, 음악의 최종 목적을 제시하는 고유한 의의를 갖는다. 우선, 리토르넬로는 차이의 반복으로서 생성의 흐름을 잘 표현하는 음악 예술에서 특권을 갖는다. 음악은 탈영토화의 역량이 가장 크며, 민중을 움직이는 힘이 강력한 예술이다. 또한 리토르넬로는 시간의 선형적 형식으로서 지속적으로 새로운 시간을 만들어내며 이 세계와 우주를 창조하며, 주관의 형식에 그치는 칸트의 선형적 시간을 대체한다. 마지막으로 리토르넬로는 영토화된 리토르넬로에서 탈영토화된 리토르넬로로 이행해야 한다. 그래서 코스모스의 리토르넬로를 통해 기존의 체계에서 벗어나 새로운 생성을 창조하는 것이 음악의 최종 목적이 된다.

이처럼 들뢰즈는 리토르넬로를 통해 지리철학의 장에서 우주적인 자연 음악론을 펼친다. 여기서 들뢰즈는 리토르넬로를 통해 지리철학의 범주에서 질료주의를 토대로 배치로서 예술 사조를 새롭게 규정한다. 이에 따른 리토르넬로는 생성의 운동을 음악으로 만들며, 자연에서 어떻게 예술이 탄생하는지 잘 보여준다. 또한 환경과 영토, 대지에서 우주의 음악으로 나아가는 과정을 생생히 드러낸다. 이를 통해 기존의 관념적이고 형이상학적인 음악론에서 벗어나 유물론적인 음악미학의 지평을 새롭게 연다. 특히 모더니즘은 현대성에 관한 사유가 잘 드러나는 지점으로 현대 음악에 대한 독창적이고 탁월한 분석을 제공한다. 나아가 음악이 집단을 움직이는 영향력이 가장 큰 예술이라는 점을 간파하여, 음악을 통해 민중을 이끄는 실천적 역할에 주목

한다. 그래서 음악의 최종 목적으로서 코스모스의 리토르넬로를 통해 새로운 생성과 창조의 길을 여는 것, 이것은 현대를 살아가는 우리에게 커다란 울림을 전한다. 이러한 측면에서 들뢰즈의 리토르넬로 음악 미학은 음악 예술을 존재론적 차원에서 우주적 생성과 창조의 원리로 제시하며, 음악의 잠재력을 최대치로 확장하는 음악사적 의의를 찾을 수 있다.

주요어 : 리토르넬로, 음악, 자연, 배치, 유물론, 질료주의, 고전주의, 낭만주의, 모더니즘

학 번 : 2007-20066

## 일 러 두 기

- 본고에서 다루는 들뢰즈의 저작들은 다음과 같은 약호로 표기한다.  
한국어 번역본을 토대로 원전을 참고하였으며, 해당 쪽수를 함께 병기하였다.
- 일부 용어와 구절들은 원전과 다른 문헌들을 참고해 수정하였다.  
출처를 따로 밝히지 않은 일부 자료들은 인터넷 정보를 포함하고 있다.
- 필자가 강조하는 부분은 진하게, 원전의 강조어는 돋움체로 표시한다.  
그 외 특정 용어는 홑따옴표, 인용하는 구절은 겹따옴표로 표시한다.

### *Gilles Deleuze*

- AO*      *Anti-Œdipe : Capitalisme et Schizophrénie 1 (avec Félix Guattari)*
- B*        *Le Bergsonisme*
- D*        *Dialogues (avec Claire Parnet)*
- DR*      *Différence et Répétition*
- FBLS*   *Francis Bacon : Logique de la Sensation*
- K*        *Kafka : Pour une Littérature Mineure (avec Félix Guattari)*
- LS*      *Logique du Sens*

- MP** *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie 2 (avec Félix Guattari)*
- NP** *Nietzsche et la Philosophie*
- PLB** *Le Pli, Leibniz et le Baroque*
- PP** *Pourparlers 1972-1990*
- QP** *Qu'est-ce que la Philosophie? (avec Félix Guattari)*
- RF** *Deux Régimes de Fous, Textes et Entretiens 1975-1995*



# 목 차

국문 초록 - *i*

일러두기 - *v*

서론 - *1*

## 1. 리토르넬로의 배경 - *13*

1) 차이의 반복 - *13*

2) 지리철학 - *18*

3) 인간과 동물 - *26*

## 2. 리토르넬로의 배치 - *34*

1) 배치의 원리 - *34*

2) 하위-배치 - *39*

3) 내부-배치 - *45*

4) 상호-배치 - *54*

## 3. 리토르넬로의 작동 - *60*

1) 공속과 융합 - *60*

2) 기계와 생명 - *67*

## 4. 리토르넬로와 예술 사조 - *78*

1) 유물론의 질료주의 - *78*

2) 고전주의 - *85*

3) 낭만주의 - *91*

4) 모더니즘 - *104*

5) 세 시대의 관계 - *116*

**5. 리토르넬로의 의의 - 121**

1) 음악의 특권 - **121**

2) 시간의 선형적 형식 - **128**

3) 음악의 최종 목적 - **131**

**결론 - 138**

**참고 문헌 - 146**

**Abstract - 160**

## 서론

본 논문의 목적은 『천의 고원』의 제11고원에 전개된 리토르넬로에 대한 체계적 분석을 통해 드러난 음악 미학의 의미를 밝히는 것이다. 들뢰즈는 음악에 관한 저작을 별도로 쓰지 않았지만 음악은 그의 사상에서 중요한 위치를 차지하며 그 중심에 리토르넬로가 있다. 이러한 리토르넬로는 들뢰즈 초기 존재론이 중기의 실천철학<sup>1)</sup>을 통해 미학적으로 발전한 것으로 음악론이자 존재론, 예술론을 관통하는 핵심적 개념이다. 이에 따른 리토르넬로는 차이의 반복을 통해 우주와 자연, 인간과 동물, 음악과 예술을 넘나들며 지속적으로 생성을 창조하는 역할을 한다. 그래서 리토르넬로는 궁극적으로 들뢰즈의 생성과 창조의 미학이 잘 나타난 **우주적인 자연 음악론**임을 주장하고자 한다.

## 논의 배경

들뢰즈는 음악에 관한 책을 따로 쓰지 않았다. 다른 문학이나 영화, 회화와 달리 음악 예술에 대해 쓴 책은 없다. 그가 철학을 ‘**개념의 창조**’로 정의했을 때,<sup>2)</sup> 예술은 그의 사유를 실험하고 확장할 수 있는 중요한 영감의 원천이었다. 그는 초기부터 후기 철학에 이르기까지 수많은 예술들을 철학의 영역으로 끌어들여 사유했다. 거의 모든 예술 장르를 다루고 있는데, 문학이나 영화, 회화에 비해 음악 예술의 비중은 상대적으로 작은 편이다. 이유는 알 수 없지만, 그는 철학적으로 논하기 가장 어려운 예술 장르가 음악이라고 말한 바 있다.<sup>3)</sup> 음악

---

1) 들뢰즈는 『대담』에서 자신의 연구의 여정을 크게 3개의 시기로 나눈 데에 동의한 바 있다. (PP, 185-188/143-146) 이에 따른 초기는 철학사 연구를 통해 자신의 사유를 종합한 존재론의 시기이며, 중기는 과타리와 함께 한 실천철학의 시기이며, 말기는 회화와 영화 등의 이미지를 다룬 미학의 시기라 할 수 있다.

2) QP, 10/13.

3) 필자도 여기에 전적으로 동의하는데, 음악은 고유의 전문적인 기술 체계로 이루어졌기 때문에 해석하기 쉽지 않다. 모든 예술이 나름의 기술 체

의 소리는 언어나 시각의 차원을 초월한 가장 모호한 예술이라 그런 것이 아닐까 추측하지만 확실하지는 않다. 그럼에도 불구하고 음악 예술은 들뢰즈 철학에서 중요한 위상을 갖는다. 이는 들뢰즈가 그의 글들을 통해 수많은 음악가와 음악 작품, 음악적 개념, 음악에 관한 저서들을 언급하고 활용했다는 점에서 짐작해볼 수 있다.<sup>4)</sup> 이러한 음악에 관한 논의들은 대부분 산발적으로 흩어져 있는데, 들뢰즈가 비교적 지속적으로 다룬 음악론의 핵심 주제가 리토르넬로이다.

가장 어려운 것은 분명 음악입니다. 『천의 고원』에 분석의 밑그림은 있습니다. 세 개의 역량들을 이끄는 리토르넬로가 그것입니다. 우리는 작거나 거대한 리토르넬로, 영토 및 대지와 관계하여 리토르넬로를 가장 중요한 개념의 하나로 만들려고 시도해보았습니다. (PP, 187/146)

계를 갖지만, 음악의 경우 훨씬 배타적이다. 음악은 청각의 소리를 파악할 타고난 음감과 이를 악보로 옮기고 읽어내고 연주할 수 있는 능력이 필요하다. 또한 음악은 청각에 즉각적으로 흡수되기 때문에 가장 직접적이며 가장 빠른 시간에 강렬한 효과를 일으킨다. 이러한 음악의 소리는 문학의 언어나 영화의 영상, 회화의 이미지와 달리 눈으로 볼 수 없기 때문에 추상적이고 초월적인 것을 잘 표현할 수 있는 예술 장르이다. 이 때문에 음악 예술은 가장 위대할 수 있지만, 동시에 가장 이해하기 어려운 예술이기도 하다. 수많은 철학자들 특히 독일 관념론과 낭만주의 시대의 철학자들이 음악을 최고의 예술에 올려놓고 애호한 것도 여기서 연유한 것이 아닐까? 어쨌든 들뢰즈의 철학이 모든 예술 장르에 관한 이론을 체계화하는 것이 아니라 자신의 생성과 창조의 철학을 확장하기 위해 예술을 활용한 것이므로 음악이 별도로 연구되어야 할 필연성은 없을 것이다. 이러한 문제는 음악 자체의 특성과 예술 장르와 예술 체계 전반에 관한 보다 깊은 논의를 필요로 하므로 여기서는 이 정도로 문제를 정리하는 것으로 대신한다.

- 4) 음악가와 음악 작품, 음악적 개념과 음악 저서의 전체 목록은 다음의 논문을 참고하라. Brent Waterhouse, “Références à la musique et au sonore dans l’œuvre de Deleuze”, *Gilles Deleuze La Pensée-Musique*, Pascale Criton · Jean-Marc Chouvel ed., Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015, pp. 269-277. 이를 통해 들뢰즈가 음악에 관한 저작은 쓰지 않았지만 상당한 분량을 통해 음악 예술에 관심을 가지고 꾸준히 논의해온 것을 알 수 있다. 다만, 하나의 종합된 이론으로 제시하지 않은 점은 들뢰즈의 음악론에 관한 체계적인 연구를 어렵게 만드는 주요한 원인 중 하나이다.

들뢰즈가 음악을 가장 많이 다루고 중요하게 활용한 저작이 과타리와 함께 한 중기의 대작 『천의 고원』이다. 이 작품은 『안티-오이디푸스』에 이어 ‘자본주의와 분열증’의 속편으로 출간된 책으로 그의 사유가 절정에 달했을 때 나온 화려한 작품이다. 그들은 『안티-오이디푸스』를 통해 가족 환원주의에 갇힌 기존의 정신분석을 비판하며, 자본주의 체계와 분열증 분석을 통해 인간의 생산적 욕망과 새로운 혁명의 가능성을 모색했다. 그리고 『천의 고원』에서 정신분석을 떠나 다양체의 원리에 따라 지구 위에서 펼쳐지는 언어와 문화, 자연과 과학, 자본과 정치, 국가와 전쟁 등 다양한 영역들을 오가며 새로운 생성의 길을 열고자 했다.<sup>5)</sup> 이처럼 『천의 고원』은 학문의 경계를 넘나드는 방대한 내용을 독창적인 방식으로 서술하고 있어 그 난해함은 악명이 높다. 여기서 여러 영역들이 수천의 고원을 형성하며, 험준한 산맥처럼 복잡하게 얹혀 있다. 들뢰즈는 이러한 『천의 고원』 전체를 가로지르는 상징적 원리로 리토르넬로를 말했다.

이 책이 당연히 각각의 고원에 상응하는 **가곡**, **리토르넬로**로 배치되기를 바란다. 왜냐하면 철학 또한 다른 것이 아니라 짙막한 노래부터 가장 강력한 노래에 이르기까지 우주적인 **서창**(敍唱)의 일종일 뿐이기 때문이다. 미네르바의 부엉이는 (헤겔이 말한 것처럼) 외치고 노래한다. 철학의 원리는 개념들을 에둘러 진정한 노래로 발전시키는 외침들이다. (RF, 290/6)

이처럼 들뢰즈는 천 개의 고원들이 리토르넬로에 따라 노래와 외침이 되길 열망했다. 다시 말해, 리토르넬로를 통해 모든 고원들이 함께 어울려 우주적 노래처럼 울려 퍼지길 바랐다. 이렇듯 『천의 고원』에서 생성의 철학을 일종의 음악으로 전달하고자 했던 들뢰즈의 기획을 엿볼 수 있다. 즉, 음악이 된 철학, 그것은 생성의 사유가 하나의 선

5) 『안티-오이디푸스』와 『천의 고원』의 전반적 내용과 차이에 관한 보다 자세한 내용은 마이클 하트, 『들뢰즈 사상의 진화』, 김상운 · 양창렬 옮김, 2004, 319-450쪽 ; 우노 구니이치, 『들뢰즈, 유동의 철학』, 이정우 · 김동선 옮김, 그린비, 2008, 134-216쪽을 참고할 것.

울로 펼쳐지는 어떠한 경지를 의미할 것이다. 리토르넬로 고원은 음악에 도달한 철학의 환희와 즐거움, 자유로움을 노래하듯 들려주고 있다. 그래서 리토르넬로는 그의 사유가 가장 예술적으로 승화된 부분으로 『천의 고원』의 백미를 장식한다. 이에 따라 그는 이 책을 쓴 최고의 순간 중에 하나로 리토르넬로와 음악을 들었다.<sup>6)</sup> 그리고 한 인터뷰에서 리토르넬로 개념을 부각시키며 그 중요성을 강조한 바 있다. 이 책에서 어떤 개념을 창조했냐는 질문에 “철학적으로 리토르넬로 개념을 만들었다”고 대답했다.<sup>7)</sup>

리토르넬로는 『천의 고원』의 제11고원을 통해 전개되고 있는데, 이 부분은 이 책의 압권에 해당한다. 제10고원은 되기와 생성의 문제를 논하고 있으며, 제12고원은 유목론을 통해 전쟁 기계의 정치학을 제시하고 있다. 제11고원은 동물-되기에서 모든 것의 되기를 다루고 본격적인 정치 철학의 사유로 나아가기 전에 생성의 운동이 음악 예술로 발전하고 종합되는 과정을 담은 고원이다. 이에 따라 들뢰즈는 리토르넬로를 통해 지리철학의 장에서 생성의 운동이 어떻게 음악 예술과 조우하는지 밝히고 있다. 이 고원은 다른 고원에 비해 상대적으로 짧지만 그의 음악 미학적 사유가 잘 드러나 있다. 여기서 리토르넬로를 통해 자연과 우주 안에서 인간과 동물, 철학과 학문, 음악과 예술이 한데 어우러지며 다채로운 사유의 향연이 펼쳐진다. 그래서 리토르넬로 고원은 『천의 고원』뿐만 아니라 들뢰즈의 모든 텍스트 중에서 가장 아름다운 부분으로 손꼽힌다.

리토르넬로는 상당히 복합적인 과정을 거쳐 형성되었으며, 들뢰즈의 음악론과 존재론, 예술론을 연결하는 중요한 개념이다. 과타리는 앞서 『기계적 무의식』을 통해 독자적인 리토르넬로론을 펼친 바 있다.<sup>8)</sup> 이렇게 리토르넬로를 처음 고안한 것은 과타리이며, 『천의 고

6) *RF*, p. 220. “우리가 이 책을 만든 최고의 순간은 이렇습니다. : 리토르넬로와 음악, 전쟁 기계와 노마드, 동물-되기.”

7) *Ibid.*, p. 356.

8) 과타리는 『기계적 무의식』을 통해 1부 5장의 「리토르넬로의 시간」과 2부 「잃어버린 시간을 찾아서의 리토르넬로」를 통해 고유한 리토르넬로론을 개진했다. 전자는 리토르넬로의 여러 성분의 혁신성과 창조성에 대한 동물행동학을 주제로 하는 분석이며, 후자는 리토르넬로 개념을 중심으로

원』을 통해 들뢰즈와 함께 이 개념을 발전시켰다. 과타리의 리토르넬로론은 정치적이고 실천적인 함의가 강한데, 『천의 고원』의 리토르넬로는 존재론적이고 미학적인 측면이 두드러진다. 이는 과타리가 창조한 리토르넬로 개념이 들뢰즈의 철학과 교감하며 새로운 화학 작용을 일으킨 결과이다. 이러한 리토르넬로는 들뢰즈와 과타리의 마지막 공저인 『철학이란 무엇인가』의 예술론까지 등장한다. 그들은 이 책을 통해 철학과 과학, 예술에 대한 최종적인 입장을 밝히고 있는데, 예술론을 경유하는 주요 개념으로 리토르넬로를 다시 언급하고 있다.<sup>9)</sup>

이처럼 리토르넬로는 들뢰즈의 『천의 고원』이나 미학에서 중요한 위치를 차지하는 개념이다. 리토르넬로는 『천의 고원』의 생성의 원리를 상징하는 핵심적 테마로 들뢰즈의 음악론은 물론이고 예술과 미학을 아우르는 대표적 주제이다. 리토르넬로는 들뢰즈의 초기의 차이와 반복의 존재론과 과타리와 함께 한 중기의 실천철학이 교차하는 지점에서 완성된 개념으로 후기 예술론까지 이어진다. 이를 통해 리토르넬로는 음악에서 가장 중요한 역할을 하지만 철학적 존재론에 기반하

---

프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』에 대한 정교하고 체계적인 독해의 시도이다. 스즈키 이즈미, 「들뢰즈와 비인간주의 철학」, 김재인 옮김, 9쪽. (학회 발표 원고) 과타리의 리토르넬로론과 『천의 고원』의 리토르넬로에 대한 비교 분석은 별도의 연구가 필요하기 때문에 여기서 다루지 않는다. 어쨌든 리토르넬로 미학에 관해서는 들뢰즈와 더불어 과타리가 공동으로 창안하고 개발했다는 점을 주시할 필요가 있다. 들뢰즈와 과타리의 공동 작업은 둘이면서 하나, 또 하나이면서 그 이상의 무엇이다. 그래서 두 사람의 사유가 어디서 갈라지고 합쳐지는지 구분하는 것은 쉽지 않다. 여기서는 들뢰즈의 철학으로서 리토르넬로의 미학을 다루며, 논의를 전개하는 과정에서 과타리가 영향을 준 부분은 간략히 밝히고자 한다.

- 9) 들뢰즈와 과타리는 『철학이란 무엇인가』를 통해 리토르넬로를 ‘**감각의 존재**’로 규정하고 있다. “이것은 충만한 살 가운데 일어나는 공감각들이 아니라 영토 내에 있는 감각들의 덩어리들, 즉 하나의 총체적 예술 작품을 그려내는 색채들, 자세들 그리고 소리들이다. 이러한 소리의 덩어리들이 리토르넬로들이다. 그러나 자세들과 색채들의 리토르넬로들 또한 있다. 자세들과 색채들도 리토르넬로들 안에 항상 들어간다. 굵신거리기 그리고 몸을 똑바로 펴기, 원무들, 색채들의 특징들. **리토르넬로 전체가 감각의 존재들이다.** 기념물들은 리토르넬로들이다.” *QP*, 174-175/267. 본 논문에서는 『철학이란 무엇인가』에 확장된 리토르넬로의 예술론은 다루지 않는다. 어디까지나 『천의 고원』의 제11고원에 제시된 리토르넬로론에 한정하여 논하며 관련되는 부분은 간단히 보충할 것이다.

고 있으며, 감각적인 예술론의 바탕이 되고 있다. 이에 따라 리토르넬로의 실체를 밝히기 위해서는 보다 섬세하고 복합적인 차원의 접근이 필요하다. 본래 리토르넬로는 음악에서 반복해서 변형되는 악곡의 특정한 형식을 가리키는 용어로 들뢰즈의 철학을 통해 보다 풍성하고 다층적인 개념적 장치로 탄생하게 된다. 그래서 리토르넬로는 차이의 반복을 통해 지속적으로 새로운 생성을 창조하는 우주적인 음악의 원리로 들뢰즈 미학의 정수를 이룬다.

## 논의 관점

리토르넬로에 관한 연구는 크게 두 가지 경향으로 나뉘어 이루어져 왔다. 첫째, 리토르넬로를 지리철학이나 『천의 고원』의 한 부분으로 다루는 경우이다.<sup>10)</sup> 프랑스의 앙토니올리(M. Antonioli)는 지리철학의 핵심 주제들을 몇 개의 테마로 묶어 진지하게 다루고 있다. 그리고 영미권의 『천의 고원』에 대한 입문서를 쓴 홀랜드(E.W. Holland)는 『천의 고원』의 주요 내용들을 주제별로 다루고 있으며, 아킨스(B. Adkins)는 『천의 고원』의 각 장을 차례로 개괄하여 설명하고 있다. 이상의 책들은 지리철학이나 『천의 고원』 내의 한 고원으로서 리토르넬로가 갖는 의미나 전반적 위상을 이해할 수 있게 해준다. 하지만 리토르넬로가 『천의 고원』에서 갖는 전체적 맥락만 간단하게 다루고 있기

---

10) 여기에는 들뢰즈의 지리철학을 다룬 프랑스의 앙토니올리(M. Antonioli)의 저작과 영미권의 『천의 고원』에 대한 입문서인 홀랜드(E.W. Holland)와 아킨스(B. Adkins) 그리고 한국의 이진경의 연구가 대표적이다. 이에 대한 자세한 서지 사항은 다음과 같다. Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, L'Harmattan, 2012 ; Eugene W. Holland, *Deleuze and Guattari's 'A Thousand Plateaus': A Reader's Guide*, Bloomsbury Academic, 2013 ; Brent Adkins, *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus : A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, 2015 ; 이진경 『노마디즘 1,2』, 휴머니스트, 2002 등이다. 이외에도 『천의 고원』의 입문서는 두 가지가 더 있는데, 리토르넬로를 별도로 다루고 있지 않아 제외했다. 여기에는 Mark Bonta · John Protevi, *Deleuze and geophilosophy : guide and glossary*, Edinburgh University Press, 2004 ; 브라이언 마수미, 『천 개의 고원 : 사용자 가이드』, 조현일 옮김, 접합 펄침, 2005 등이 있다.



때문에 비중이 크지 않으며, 구체적인 세부 내용들은 충분히 해명되고 있지 않다. 이런 면에서 한국의 이진경 연구 『노마디즘』은 독특한 위치에 있는데, 한국은 물론이고 전 세계적으로 유례없이 방대한 분량을 통해 『천의 고원』의 전체 내용들을 충실하고 풍부하게 풀어내고 있다. 하지만 들뢰즈 철학 체계에 근거한 엄밀한 연구라기보다는 개인의 배경 지식을 활용한 대중적인 해설에 가깝다는 점은 아쉬움을 준다.

둘째, 리토르넬로를 음악 예술의 관점에서 다루는 연구들이 있다. 들뢰즈의 음악론에 관한 책은 해외에 비교적 여러 권이 나와 있는데, 대부분 음악과 관련된 주제들을 묶은 논문집들이다.<sup>11)</sup> 이 저서들은 들뢰즈 음악론 전반의 내용이나 관련된 다양한 문화와 철학적 배경들을 이해할 수 있게 해주지만 리토르넬로를 직접 다루고 있는 연구들은 아니다. 이러한 면에서 보그(R. Bogue)의 『들뢰즈와 음악, 회화, 그리고 일반 예술』과 『Gilles Deleuze La Pensée-Musique』는 리토르넬로를 실제로 논하고 있다는 점에서 주목할 만하다.<sup>12)</sup> 보그의 『들

11) 『Deleuze and Music』의 경우 최초로 출간된 들뢰즈의 음악에 관한 연구로 들뢰즈의 음악과 관련된 여러 문화 현상들을 다룬 논문들이 주를 이룬다. 『Sounding the Virtual』의 경우 들뢰즈의 음악과 관련된 철학적 배경을 다룬 심도 있는 논문들이 많다. 캠벨(E. Campbell)의 『Music after Deleuze』는 들뢰즈의 음악론에 관한 전반적인 내용을 다루고 있으며, 『Music's Immanent Future : The Deleuzian Turn in Music Studies』는 들뢰즈의 철학적 개념들을 현대 음악에 접목한 흥미로운 논문들이 많다. 가장 최근에 출간된 『Musical Encounters with Deleuze and Guattari』는 들뢰즈의 음악론을 현대 문화에 응용한 다양한 논문들을 담고 있다. 이 책들의 자세한 서지 사항은 다음과 같다. Ian Buchanan · Marcel Swiboda ed., *Deleuze and Music*, Edinburgh University Press, 2004 ; Brian Hulse · Nick Nesbitt ed., *Sounding the Virtual : Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Ashgate, 2010 ; Edward Campbell, *Music after Deleuze*, Bloomsbury, 2013 ; Sally Macarthur · Judy Lochhead · Jennifer Shaw ed., *Music's Immanent Future : The Deleuzian Turn in Music Studies*, Routledge, 2016 ; Pirkko Moisala · Taru Leppänen · Milla Tiainen · Hanna Väättäinen ed., *Musical encounters with Deleuze and Guattari*, Bloomsbury Academic, 2017.

12) 이 책들의 서지 사항은 다음과 같다. 로널드 보그, 『들뢰즈와 음악, 회화, 그리고 일반 예술』, 사공일 옮김, 동문선, 2006 ; Pascale Criton ·

뢰즈와 음악, 회화, 그리고 일반 예술』은 리토르넬로와 관련된 이론 철학적 내용들을 처음으로 체계적으로 서술한 저작이다. 그리고 『Gilles Deleuze La Pensée-Musique』는 프랑스 연구의 깊이와 개성을 잘 보여주는 저작으로 리토르넬로와 더불어 들뢰즈의 음악론을 밀도 있게 다룬 논문들이 많다. 두 연구서는 리토르넬로를 이론 철학이나 음악 철학의 관점에서 심층적으로 이해할 수 있는 데 도움을 준다. 하지만 리토르넬로 자체보다는 배경 이론에 치중하거나 일부 음악적 요소만을 파편적으로 다룸으로써 복합적인 측면을 갖는 리토르넬로를 온전히 파악하는 데 한계를 갖는다.

이처럼 기존의 연구들은 리토르넬로를 『천의 고원』의 한 부분으로 피상적으로 다루거나 일부 음악적 요소만을 단편적으로 바라보는 경향이 지배적이었다. 그래서 하나의 독립된 고원으로서 리토르넬로 자체를 종합적으로 해명하는 데 미흡했다. 다시 말해, 리토르넬로 고원을 전체적인 틀에서 체계적으로 제시하는 데 이르지 못했다. 이러한 기존의 연구들에서 결여된 것은 바로 고유한 음악 미학으로서 리토르넬로가 갖는 잠재적 가능성이다. 리토르넬로는 들뢰즈의 존재론이 미학적으로 발전한 것으로 예술론의 바탕이 되며, 음악 미학으로 종합된다. 이렇듯 리토르넬로는 음악론이자 존재론, 예술론으로서 입체적인 측면을 갖는다. 따라서 본 논문은 기존 연구들의 성과와 한계를 바탕으로 리토르넬로에 대한 연구를 좀 더 진전시키고자 한다. 그리하여 『천의 고원』의 리토르넬로 고원을 유기적으로 엮어 리토르넬로에 대한 심층적 해석에 도전한다.

이에 따라 본 논문은 『천의 고원』의 제11고원에 전개된 리토르넬로에 대한 체계적인 분석을 시도하여 독자적인 음악 미학으로 제시하고자 한다. 그래서 본 논문은 리토르넬로에 대한 종합적 탐구를 통해 드러난 음악 미학의 의미를 밝히는 것을 목표로 한다. 이를 통해 음악론이자 존재론, 예술론으로서 리토르넬로의 일관적 타당성을 타진해볼 것이다. 이를 위해 리토르넬로 고원 전체에 대한 정밀한 독해를 바탕으로 리토르넬로의 복합적인 측면들을 가로질러 본질적인 특성을

---

Jean-Marc Chauvel ed., *Gilles Deleuze La Pensée-Musique*, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015.

드러내고자 한다. 그리하여 리토르넬로가 궁극적으로 들뢰즈의 생성과 창조의 미학을 잘 보여주는 우주적인 자연 음악론임을 주장할 것이다. 이러한 리토르넬로에 대한 적극적 이해를 통해 들뢰즈 음악론의 기틀을 제공할 수 있기를 기대한다. 이에 따른 본 논문의 주요한 논의의 관점은 다음과 같다.

첫째, 『천의 고원』의 제11고원에 제시된 리토르넬로를 충실히 이해하는 데 주력할 것이다. 『천의 고원』은 물론이고 리토르넬로 고원은 기존의 철학 체계를 벗어나는 실험적이고 전위적인 텍스트에 속한다. 여기에 수많은 잡학과 풍부한 사례들을 동원하여 독창적인 스타일로 전개하고 있기 때문에 텍스트 자체를 이해하는 데 어려움이 많다. 이러한 요인들을 감안하여 리토르넬로 고원 전체를 차분히 따라가며, 들뢰즈가 리토르넬로를 통해 말하고자 하는 바를 해명하기 위해 최대한 노력할 것이다. 이러한 작업을 통해 리토르넬로에 드러난 들뢰즈의 음악 미학을 온전히 파악할 수 있는 기초를 마련하고자 한다.

둘째, 리토르넬로 고원 전체를 유기적으로 구성하여 리토르넬로의 핵심적이고 다층적인 측면을 두루 살피는 데 초점을 맞출 것이다. 리토르넬로는 음악 장르에서 본질적 특성이 가장 잘 표현되지만 철학적 존재론에 근거하고 있으며, 예술론까지 포괄하는 개념이다. 그래서 리토르넬로의 음악론을 중심으로 배경이 되는 철학과 학문 그리고 다른 예술과의 관계를 충분히 소명할 것이다. 이에 따라 리토르넬로가 철학과 예술과 교감하며 음악론으로 종합되는 과정을 구체적으로 제시하고자 한다. 이러한 점을 섬세하게 짚어낼 때, 리토르넬로의 진정한 아름다움과 깊이를 발견할 수 있을 것이다.

셋째, 리토르넬로 고원을 체계적으로 종합하여 리토르넬로 음악 미학의 고유한 의미를 드러내는 데 중점을 둘 것이다. 리토르넬로는 차이의 반복을 통해 자연과 우주, 인간과 동물, 철학과 예술을 넘나들며 끊임없이 생성을 창조하는 음악의 원리이다. 이를 통해 리토르넬로는 우주적인 자연 음악으로서 총체성을 가지며, 독자적인 음악 미학을 형성한다. 그래서 생성과 창조의 미학으로서 리토르넬로를 종합하여 체계적으로 이론화할 것이다. 이에 따라 리토르넬로 개념이 궁극적으로 어떠한 미학적 위상을 갖는지 밝힌다. 그리하여 리토르넬로가 음

악 미학에서 차지하는 독특한 의의를 부각시키고자 한다.

들뢰즈의 영화나 문학, 회화 예술에 비해 음악에 대한 연구는 상대적으로 소극적인 편이었다. 그러나 그의 철학에서 음악은 중요하며, 그의 음악론 중에서 비교적 일관적으로 논의된 유일한 주제가 바로 리토르넬로이다. 리토르넬로는 들뢰즈의 존재론과 음악론의 맥을 잇는 주제로 그의 미학의 중요한 한 축을 이룬다. 기존의 들뢰즈의 예술에 관한 연구들이 영화나 문학, 회화를 중심으로 이루어졌다면 이제는 다소 소홀했던 그의 음악 미학에 관해서도 규명이 필요하다. 그래서 다양한 예술 장르들을 가로지르며 들뢰즈가 궁극적으로 제시하고자 했던 그의 미학에 총체적으로 다가갈 수 있을 것이다. 이에 따라 리토르넬로에 대한 연구가 올바르게 이루어져야 들뢰즈 미학의 공백을 메울 수 있다. 이렇게 리토르넬로에 대한 심층적인 이해를 통해 들뢰즈의 미학 사상을 유기적으로 체계화할 수 있는 발판을 마련하고자 한다. 그래서 본 연구를 통해 들뢰즈가 리토르넬로를 통해 창조한 독창적인 미학이 새롭게 조명될 수 있기를 바란다.

## 논의 구도

이상의 논의 배경과 관점을 바탕으로 본고의 논제들을 풀어내기 위해 본문은 다음과 같은 순서와 구성으로 진행된다.

1장에서는 리토르넬로가 탄생한 철학적 배경을 살펴본다. 리토르넬로는 음악 용어에서 유래한 것으로 들뢰즈의 초기의 존재론인 『차이와 반복』의 핵심적 원리에 맞닿아 있다. 이에 따라 리토르넬로가 철학적으로 어떠한 의미를 갖는지 밝히는 것이 선행되어야 한다. 그리고 리토르넬로가 발전하고 완성되는 이론적 토대가 중기의 지리철학이다. 리토르넬로는 지리철학을 배경으로 펼쳐지고 있기 때문에 이에 대해 전체적으로 조망할 것이다. 마지막으로 리토르넬로 고원에서 자연의 동물의 존재가 중요하게 부각되고 있다. 그래서 동물-되기를 중심으로 인간과 동물의 관계에 대해 논의할 것이다.

2장에서는 배치의 원리를 토대로 리토르넬로가 세 가지 배치를 형성하는 지점을 다룬다. 이 부분은 리토르넬로 고원이 본격적으로 펼

쳐지는 곳으로 리토르넬로가 자연에서 동물들을 통해 하나의 음악 예술로 탄생하는 과정을 보여준다. 먼저, 『천의 고원』을 구성하는 핵심적 원리인 배치의 의미와 작용에 대해 살펴볼 것이다. 여기서 리토르넬로는 음향적 배치의 원리로 성분 요소의 특성에 따라 하위-배치, 내부-배치, 상호-배치가 성립하게 된다. 첫째, 하위-배치는 카오스에서 환경이 탄생하는 단계로 환경의 생성 운동이 자연 음악으로 나타나는 과정을 다룰 것이다. 둘째, 내부-배치는 영토가 만들어지는 단계로 자연에서 어떻게 예술이 출현하고 발전하게 되는지 논의할 것이다. 특히 내부-배치는 배치의 실질적 중심으로 상당히 복잡하게 전개되고 있기 때문에 꼼꼼히 살펴볼 것이다. 셋째, 상호-배치는 영토에서 벗어나 무한한 우주로 향하는 단계로 배치들이 이행하며 대규모의 탈영토화 운동을 일으키는 사례를 들 것이다.

3장에서는 리토르넬로가 작동하는 네 가지 원리를 알아볼 것이다. 여기에는 질료들을 함께 묶고 단단하게 만드는 공속과 응합, 더불어 이들을 움직이고 변용하는 기계와 생명이 존재한다. 우선, 공속을 통해 이질적인 성분들을 어떠한 동일성에 의존하지 않고 종합하는 방식을 탐색할 것이다. 그리고 응합을 통해 재료들을 보다 견고하게 다듬어 경화하는 과정을 모색할 것이다. 한편, 고유한 기계 개념이 등장하는데, 기계가 어떻게 정의되며, 어떠한 작용과 역할을 하는지 밝힐 것이다. 또한 기계에 이어 생명이 지리철학의 장에서 새로운 층위에서 규정되고 있는 부분을 해명할 것이다.

4장에서는 리토르넬로가 유물론의 질료주의를 바탕으로 세 가지 예술 사조로 종합되는 과정을 개진한다. 이 장은 리토르넬로 고원의 클라이막스에 해당하는 가장 화려한 부분이다. 먼저, 리토르넬로 고원을 가로지르는 중요한 원리인 유물론의 질료주의에 대한 고찰이 이루어질 것이다. 여기서는 세 가지 배치들이 질료주의가 강화되는 경향에 따라 각각 고전주의, 낭만주의, 모더니즘의 리토르넬로로 나타나게 된다. 이에 따른 고전주의, 낭만주의, 모더니즘에서 예술이 어떻게 규정되고 예술가는 어떠한 지위를 갖는지 차례로 살펴볼 것이다. 특히 예술 사조의 종합에는 음악을 중심으로 철학과 문학, 회화의 사례들이 총동원되고 있는데, 이들의 구체적인 의미를 파악하는 데 역점을 둘

것이다. 마지막으로 세 시대가 어떠한 관계를 갖는지 간단히 되짚어 볼 것이다.

5장에서는 리토르넬로가 갖는 세 가지 의의를 부각시킬 것이다. 여기서는 앞서 논의한 내용들을 바탕으로 리토르넬로가 무엇이며 어떠한 음악적 의미를 갖는지 밝히고자 한다. 우선, 리토르넬로가 다른 예술과 비교하여 어떻게 음악에서 특권을 갖는지 보여줄 것이다. 이어서 리토르넬로가 어떠한 의미에서 시간의 선형적 형식을 대체하는지 다룰 것이다. 마지막으로 리토르넬로를 통해 어떠한 음악의 최종 목적을 제시하는지 확인할 것이다.

결론에서는 전체 내용을 정리하며, 리토르넬로를 통해 드러난 음악 미학적 함의를 종합적으로 밝히며 마무리할 것이다.

## 1. 리토르넬로의 배경

1장에서는 리토르넬로를 본격적으로 분석하기에 앞서 리토르넬로가 성립하게 된 주요한 철학적 배경을 살펴보고자 한다. 리토르넬로는 들뢰즈의 초기 존재론인 『차이와 반복』의 핵심적 원리가 중기의 『천의 고원』을 통해 음악 미학적으로 발전한 개념이다. 따라서 먼저 리토르넬로가 어떠한 음악적, 철학적 의미를 함축하고 있는지 논의할 것이다. 이어서 리토르넬로는 들뢰즈가 중기의 실천철학을 통해 고안한 지리철학을 배경으로 나타나고 있다. 이에 따라 지리철학이 무엇이며 어떠한 원리를 갖는지 살펴보고 리토르넬로의 역할에 대해 논의할 것이다. 마지막으로 리토르넬로 고원에서 자연에서 생성의 문제를 다루기 위해 동물의 존재가 중요하게 부각되고 있다. 그래서 인간의 ‘동물-되기’를 중심으로 인간과 동물의 관계에 대해 전반적으로 논의할 것이다.

### 1) 차이의 반복

들뢰즈의 리토르넬로 음악 미학을 전개하기 위해 먼저 리토르넬로가 무엇이며 어떠한 배경에서 탄생했는지 살펴볼 필요가 있다. 리토르넬로는 본래 음악의 특정한 악곡 형식을 가리키는 용어인데, 들뢰즈는 이를 자신의 고유한 철학적 개념으로 창조하고 있다. 따라서 리토르넬로를 이해하려면 음악적 의미와 더불어 철학적 배경을 함께 살펴봐야 한다. 이러한 리토르넬로는 들뢰즈의 초기 존재론인 『차이와 반복』에서 유래하여 『천의 고원』을 통해 새롭게 확장된 개념이다. 이에 따라 음악에서 출발하여 『차이와 반복』의 철학을 살펴보고 리토르넬로로 발전하게 된 핵심적 원리를 밝히고자 한다.

리토르넬로(Ritournelle)는 본래 ‘회귀’와 ‘반복’을 뜻하는 이탈리아어 ‘ritorno’(돌아가는 것), ‘ritornare’(되돌아가다, 돌아가다, 되풀이

하다)에서 유래한 용어이다.<sup>13)</sup> 리토르넬로는 14세기 이탈리아 춤곡에서 처음 사용된 것으로 추정되며, 17세기 오페라나 칸타타에서 성악과 구분되어 전주, 간주, 후주로 반복되는 기악적인 부분을 ‘리토르넬로’라 불렀다. 이어 바로크 시기에 기악 음악의 발전과 함께 합주 협주곡을 비롯한 기악 협주곡에서 큰 악기군과 작은 악기군을 대비하여, 리토르넬로와 에피소드가 교대하는 리토르넬로 형식을 처음 사용하였다. 리토르넬로 형식은 18세기 초 비발디에 이르러 바로크 협주곡의 전형적인 형식으로 확립되었으며, 이후 바흐나 헨델을 통해 더욱 발전하게 되었다.<sup>14)</sup>

리토르넬로는 음악에서 계속해서 변형되면서 반복되는 주제의 계열들을 가리키는 반복구로 총주와 독주를 번갈아가며 되풀이하면서 연주하는 악곡의 형식을 의미한다. 가령, 어떤 곡이 악기 전체가 악구 A를 함께 연주하는 총주로 시작된다고 하자. 이 총주가 끝나면 솔로 악기가 등장하여 다른 악구인 B를 연주한다. 이때 B는 총주 A와 대비되어 대개 작은 규모로 연주가 이루어진다. 이것이 끝나면 다시 총주 A'가 연주되는데, 이때 처음의 A와 조성이나 선율, 악기의 편성 등이 달라진다. 이것이 끝나면 다시 새로운 솔로가 등장하여 C를 연주한다. 그런 다음에 다시 A가 변형된 A''가 총주로 연주된다. 이렇게 계속되다가 마지막에는 처음의 A로 돌아가 총주를 연주하며 끝난다.<sup>15)</sup>

이 구조를 도식화하면 전체는 A-B-A'-C-A''……A와 같은 형식을 갖는데, 여기서 리토르넬로는 변형되면서 반복되는 주제 A의 계열들(A, A', A'')을 가리킨다. 이렇듯 리토르넬로는 동일한 것이 반복되는

13) 스즈키 이즈미, 「들뢰즈와 비인간주의 철학」, 김재인 옮김, 9쪽. (학회 발표 원고)

14) 권송택, 「19세기 음악에서 리토르넬로 형식의 부활이 갖는 의미」, 『음악연구』, Vol. 24, No. 1, 한국음악학회, 2001, 2-3쪽.

15) 이진경, 『노마디즘 2』, 휴머니스트, 2002, 215-217쪽. 예를 들어, 비발디의 협주곡 <사계> 봄의 1악장의 구조를 살펴보자. A(봄이 왔다)-B(새들이 노래한다)-A(봄이 왔으니)-C(산들바람과 시냇물이 흐른다)-A'(봄이 오나 했더니)-D(폭풍우가 몰아친다)-A''(봄이 왔지만 슬프다)-E(하늘이 다시 개고)-A(그래도 봄이 왔다) 전체는 A-B-A'-C-A'-D-A''-E-A로 주제 A 계열들이 변형되며 반복되는 리토르넬로 형식의 전형을 보여준다.



게 아니라 A, A', A"……처럼 차이가 반복되는 것이다. 이처럼 리토르넬로는 음악에서 차이와 변화, 변주와 함께 진행되며, 반복을 통해 곡 전체에 통일성과 질서를 부여한다.<sup>16)</sup> 어떠한 곡이 계속 똑같이 반복되거나 계속 변하기만 한다면 그 곡을 음악으로 듣기 힘들 것이다. 변화와 동시에 일정한 반복이 이루어지면서 곡 전체가 일관성 있게 연결되며 조화를 이루게 된다. 이렇게 반복은 변화 속에 어떠한 곡조를 지속적으로 상기시키며 감동의 효과를 각인시킨다. 그래서 리토르넬로는 음악의 유기적인 구조를 가능하게 하며 곡에 생명력을 부여하는 역할을 한다.

이러한 ‘차이의 반복’으로서 리토르넬로는 들뢰즈의 초기 대표작인 『차이와 반복』에서 전개된 존재론의 연장선상에 있다. 『차이와 반복』은 들뢰즈가 오랜 철학사 연구를 거쳐 형이상학적 사유를 종합한 작품으로 그의 사상으로 가는 첫 관문에 해당한다. 이 작품을 통해 들뢰즈는 기존의 철학사를 ‘콜라주’ 방식으로 엮어내며 고유한 차이와 생성의 존재론으로 새롭게 구성하고 있다. 여기서 들뢰즈는 현상의 본체로서 어떠한 동일성의 원리로 환원되지 않는 차이들의 생성을 통해 이 세계의 지속적인 창조의 근원을 밝히고자 한다. 이를 통해 전통 철학의 사유의 중심을 가로지르는 모든 동일성의 원리를 타파하며 차이들이 실제로 발생하는 원리를 차이의 반복을 통해 제시하고 있다.

이에 따라 들뢰즈는 전통 철학의 주류를 동일성의 철학으로 비판하며 독자적인 차이의 존재론을 정립하게 된다. 들뢰즈는 전통 철학 안에서 논의된 차이를 동일성의 논리에 매개된 ‘개념적 차이’, ‘외적 차이’로 해석하며, 이러한 사유 안에서 차이는 제한적이고 부정적인 것으로 간주되어 왔다고 비판한다. 기존의 철학사 안에서 차이는 동일성이나 재현의 질서에 종속되어 왔는데, 동일성 철학의 기원은 플라톤의 사상으로 거슬러 올라간다. 들뢰즈가 볼 때, 플라톤의 존재론에서 차이는 초월적 동일자인 이데아에 매개되어 있다. 그래서 들뢰즈는 동일성 철학의 상징인 ‘플라톤주의’를 뒤집는 것이 현대 철학의 과

---

16) *Ibid.*, pp. 216-218.

제라고 주장한다.(DR, 82/149)<sup>17)</sup>

들뢰즈는 동일성을 통해 차이를 사유하는 것이 아니라 차이 자체의 발생을 통해 새로운 종합을 시도한다. 이러한 차이의 대자적 종합의 형식이 바로 ‘반복’(Répétition)이다. 반복은 본질적으로 차이로 해체된 시간의 종합으로 세 가지 형식을 통해 일어난다.<sup>18)</sup> 반복은 동일한 주체에 근거한 의식적이고 능동적인 종합이 아니라 그것을 떠받치고 있는 무의식적 차원의 수동적 종합을 통해 이루어진다. 첫 번째 반복인 흄의 ‘습관’은 시간의 정초인 현재를 구성한다. 두 번째 반복인 베르그손의 잠재적 ‘기억’은 시간의 근거인 과거를 구성한다. 세 번째 반복인 니체의 ‘영원회귀’는 시간 자체의 순수 형식으로 미래를 구성한다.<sup>19)</sup> 여기서 힘의 의지에 따라 동일한 것은 돌아오지 않고 오로지 차이나는 것만이 되돌아오는데, 이렇게 해석한 영원회귀가 진정한 ‘반복’의 역설적 의미이다.

이처럼 들뢰즈는 미래의 반복의 시간인 니체의 ‘영원회귀’를 차이의 관점에서 재구성한다. 그리하여 영원회귀를 차이들만이 영원히 되돌아온다는 의미로 변용한다. 즉, 니체의 영원회귀에서 반복되는 것은 오로지 차이로 차이의 영원한 회귀를 뜻한다. 이렇게 니체의 영원회귀는 들뢰즈를 통해 차이가 무한히 도래하는 차이의 반복으로 탄생한다. 그래서 니체의 영원회귀는 ‘차이와 반복’이라는 테제로 되살아나 들뢰즈의 생성 철학 전체를 상징하게 된다. 이에 따라 영원회귀는 차이들이 무한히 함축되며 되돌아오는 운동으로 어떠한 동일성도 전제

---

17) 들뢰즈에게 진정한 차이는 실재적인 경험을 낳는 차이로 모든 개체들을 낳는 강도적 차이(Différence Intensive) 즉, ‘개체화하는 차이’(Différence Individuante)를 일컫는다. 이러한 강도적 차이는 이데의 차이들을 현실화하며 모든 감각적 차원의 물질과 생명을 낳는 개체 발생의 원리가 된다.

18) Michael Gallope, “The Sound of Repeating Life : Ethics and Metaphysics in Deleuze’s Philosophy of Music”, *Sounding the Virtual : Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Brian Hulse · Nick Nesbitt ed., Ashgate, 2010, p. 82.

19) 반복의 시간은 『차이와 반복』의 2장을 통해 상당히 복잡하게 전개되고 있는데, 시간의 세 가지 종합에 관한 보다 자세한 연구는 키스 W. 포크너, 『들뢰즈와 시간의 세 가지 종합』, 한정헌 옮김, 그린비, 2008을 참고할 것.

하지 않는다. 영원회귀는 모든 선행하는 동일성을 배제하며, 오직 차이들만이 회귀한다는 형식 자체만이 유일한 동일성을 구성한다.

들뢰즈는 반복을 “차이에 의해 생산되는 동일성”(DR, 59/113)이라 말하며, 반복이 동일성임을 부정하지 않지만 어디까지나 차이를 통해서만 귀결되는 동일성임을 강조한다.<sup>20)</sup> 그래서 차이는 어떠한 동일성의 원리에 종속하지 않으며, 역설적 의미에서 차이 그 자체만을 유일하게 반복한다. 동일성을 반복하면 동일성 그대로이지만 차이를 반복하면 차이들만이 계속해서 무한히 이어질 것이다. 이것이 차이에 대한 ‘반복’의 원리로 차이들 자체의 무한한 함축을 통해 종합되며, 상위의 동일성을 통해 차이를 종합하는 방식과 대별된다. 따라서 차이의 반복이란 결과적으로 차이의 끊임없는 생성을 의미한다. 그래서 반복은 차이의 절대적 생산을 보장하는 종합의 원리라 할 수 있다. 이에 따라 영원회귀의 반복은 차이를 무한히 긍정하는 생성의 운동이다. 그리하여 영원회귀는 생성의 유일한 존재로 생성의 영원한 긍정을 뜻한다.<sup>21)</sup> 이처럼 들뢰즈는 차이의 반복으로서 영원회귀를 통해

20) 들뢰즈는 니체의 힘의 의지와 영원회귀를 ‘차이와 반복’의 사유로 종합하여 ‘**존재의 일의성**’(Univocité de l'être)이라는 존재론적 의미를 부여한다. 니체의 영원회귀는 동일성이 폐기되고 와해된 힘의 의지의 세계를 가정하며, 회귀는 차이나는 것을 통해 언명되는 동일성의 형식이다. 이에 따른 영원회귀는 강도적 차이로 이루어진 세계로 ‘반복’을 통해서만 유일한 동일성을 갖는다. 이러한 영원회귀 안의 반복이 존재의 일의성을 정의하며, 강도적 차이들로 이루어진 세계는 존재론적으로 동등한 하나의 의미를 갖는다. 그래서 존재의 일의성은 상위의 동일성의 질서를 통해 차이를 말하는 수직적인 ‘유비’의 구도와 대비되어 모든 차이나는 존재자들이 수평적 구도에서 존재론적으로 평등하다는 것을 의미한다. 나아가 들뢰즈는 차이를 통한 동일성, 즉 차이가 일차적이고 동일성은 그에 뒤따르는 이차적인 것으로 간주하며 동일성에 대한 차이의 전복을 ‘코페르니쿠스적 혁명’(DR, 59/112)에 비유한다.

21) 나아가 들뢰즈는 니체의 영원회귀 반복을 통해 차이를 동일성으로 종합하는 헤겔의 부정의 변증법을 넘어서고자 한다. 변증법의 논리에서 무한한 차이들은 두 개의 대립으로 변질된다. (변증법의 기본 도식에서 즉자 존재인 A는 대자존재인 -A를 정립하여 모순을 이룸으로써 즉자대자적 존재인 A'으로 이행할 수 있다.) 이처럼 변증법에서 부정은 일차적이고 본질적인 계기로 동일성으로의 환원은 대립자를 상정함으로써만 가능하다. 들뢰즈는 니체에게서 대립에 의존하지 않는 “부정 없는 차이”를 발견한다. 특히 니체의 영원회귀는 “이중의 긍정”(긍정의 긍정)으로 차이를 생산

니체의 플라톤주의 전복을 완수하고자 한다.

이러한 측면에서 차이의 반복으로서 리토르넬로는 어원상으로나 원리상으로 니체의 영원회귀와 결부된 개념이다. 음악의 반복구인 리토르넬로는 차이들이 무한히 되돌아오는 영원회귀로 나타난다. 이를 통해 리토르넬로는 우주적 생성의 리듬이자 시간으로 차이의 반복을 통해 이 세계를 창조하는 원리가 된다. 이렇게 리토르넬로 뒤에는 차이와 반복의 존재론이 있으며, 그 안에는 니체의 **영원회귀**(Éternel Retour)가 자리하고 있다. 이처럼 리토르넬로는 복합적인 층위에서 형성된 것이며, 『천의 고원』을 통해 창조한 고유한 철학적 개념이다. 이에 따라 리토르넬로는 단순한 음악의 형식을 넘어 일종의 존재론적 함의를 갖는다.<sup>22)</sup> 즉, ‘차이의 반복’으로서 리토르넬로는 들뢰즈의 차이와 반복의 존재론이 세련되게 진화하여 미학적으로 승화된 개념이라 할 수 있다.

## 2) 지리철학

차이의 반복으로서 리토르넬로는 지리철학을 배경으로 전개되고 펼쳐지고 있다. 이에 따라 지리철학이 무엇인지 전체적으로 조망하는 작업이 필요하다. 지리철학은 중기의 실천철학을 통해 기획된 야심찬 철학적 실험으로 『천의 고원』 전체를 가로지르는 중요한 토대이다. 『천의 고원』은 다양한 지리학적 용어와 원리들을 통해 기존 철학의 개념 틀을 대체한다. 여기서 존재론의 주요 범주들이 지리학의 개념

---

하는 반복 운동이다. 이러한 영원회귀를 통해 긍정이 일차적이고 부정은 환상 또는 부대현상이며 이중긍정의 효과라고 주장한다. 진은영, 『니체, 영원회귀와 차이의 철학』, 그린비, 2012, 167-179쪽 참조. 이에 관한 보다 자세한 내용은 들뢰즈의 『니체와 철학』 5장(NP, 169-222/259-332)을 참고할 것.

22) Bastien Gallet, “Le son contre la ritournelle : la puissance de la musique dans *Mille plateaux*”, *Gilles Deleuze La Pensée-Musique*, Pascale Criton · Jean-Marc Chauvel ed., Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015, p. 249.

으로 바뀌어 등장하며 새로운 철학적 사유의 길을 펼친다. 따라서 들뢰즈가 지리철학을 통해 추구하는 것이 무엇인지 주요 원리들을 살펴보고 리토르넬로의 역할에 대해 논의할 것이다.

들뢰즈의 지리철학은 초월성에서 벗어나 내재성의 사유를 펼치기 위해 창조되었다. 초월성은 신이나 일자와 같은 초월자를 상정하여 현상을 설명한다. 반면, 내재성은 초월자에 의존하지 않고 그 자체 내생적 원리를 통해 세계를 바라본다. 지리철학은 초월성을 배제한 내재성<sup>23)</sup>의 평면(Plan d'Immanence)에서 일어나는 생성을 탐구한다. 어떠한 수직적인 초월성이 사라진 평평한 내재적인 면은 토양으로 이루어진 지리철학의 장이 된다. 그래서 “사유란 대지를 빨아들이는 하나의 **내재성의 평면**을 펼치는 것이다”(QP, 85/131) 즉, 사유는 대지라는 내재성의 차원을 드러내는 것이다. 이에 따라 사유는 주체와 대상의 관계 또는 일자에 의한 재현이 아니라 대지의 영토화와 탈영토

---

23) 들뢰즈는 그의 마지막 글 「내재성 : 생명 ……」을 통해 내재성을 궁극적으로 생명이라 말한 바 있다. “…… 초월론적인 장은 결국 대상의 초월성은 물론이요 주체의 모든 초월성을 벗어나게 될 것이고, 따라서 [초월성과 무관한] 초월론적인 장은 그 어떤 **내재성의 순수 평면**으로 정의되게 될 것이다. 이 절대적인 내재성은 그 자체로 있다. 즉 절대적인 내재성은 어떤 것 속에 있지도 않고, 어떤 것에 대하여 있지도 않으며, 어떤 대상에 의존하지도, 어떤 주체에 속하지도 않는다. …… 우리는 이 같은 **순수 내재성을 다른 어떤 것이 아닌 생명(Une Vie)**이라고 말할 것이다. …… 생명은 내재성의 내재성이요 절대적인 내재성이다. 말하자면 생명은 완벽한 역능, 완벽한 지복(至福)인 것이다. …… 초월론적인 장은 내재성의 평면에 의해서, 그리고 내재성의 평면은 이처럼 생명에 의해서 정의되는 것이다. **내재성이란 무엇인가? 그것은 생명……이다.** …… 모든 초월성은 오로지 이 [내재적인] 평면에 고유한 내재적인 의식의 흐름 속에서만 구성된다. 즉, 초월성이라는 것은 언제나 내재성으로부터 비롯한 생산물인 것이다. 생명은 오로지 잠재적인 것들만 포함한다. 즉, 생명은 잠재성들, 사건들, 특이성들로 이루어져 있는 것이다. …… 적어도 내재성의 평면을 채워나가는 사건들이 잠재성들인 한에 있어서, 내재성의 평면 그 자체는 잠재적일 수밖에 없다.” 질 들뢰즈, 「내재성 : 생명 ……」, 『들뢰즈가 만든 철학사』, 박정태 엮고 옮김, 이학사, 2008, 509-517쪽. 들뢰즈의 내재성 개념에 대한 보다 전문적인 연구는 다음의 저서를 참고하라. Takashi Shirani, *Deleuze et une Philosophie de L'Immanence*, L'Harmattan, 2006 ; Christian Kerslake, *Immanence and the Vertigo of Philosophy : from Kant to Deleuze*, Edinburgh University Press, 2009.

화의 운동이 된다.<sup>24)</sup> 이처럼 지리철학은 우리가 지금 발 딛고 서 있는 지구 위의 모든 생성의 흐름을 포착하기 위한 사유의 방법이다.

들뢰즈는 지리철학을 통해 기원의 필연성으로 거슬러 올라가는 기존의 역사철학을 극복하고자 한다. 가령, 헤겔의 경우 개념이 스스로의 운동을 통해 자신의 운명을 전개하며 본래의 자기로 회귀하는 장대한 역사철학을 전개했다. 이러한 헤겔의 역사철학은 목적론적인 구조를 함축한다. 여기서 진보나 진화로서 역사의 완성은 자기의 기원을 되돌아보거나 철학의 본질이 생성에 이르기 위해 종말을 선언한다.<sup>25)</sup> 이렇게 역사철학은 일종의 필연성의 순환 형식을 통해 생성의 과정을 본질적인 근원으로 귀속시킨다. 이처럼 들뢰즈는 역사철학의 시간이 가정하는 기원적 본질이나 생성의 종말을 비판한다. 그래서 지리철학의 공간을 통해 여기서 벗어나 생성의 운동으로 나아가고자 한다.

따라서 들뢰즈에게 생성은 언제나 우연한 것이며, 내재성의 평면에서 일어나는 순수한 사건이다. 그래서 그는 생성은 역사에 속하지 않으며, 철학은 철학의 역사로부터 자유롭다고 주장한다. 이에 따라 철학의 임무는 역사에 속하지 않는 생성을 발견하고 역사 그 자체에서 분리하는 것이다. “철학을 그 자신의 역사로 축소할 수 없는데, 왜냐하면 철학은 새로운 개념들을 창조하기 위해 역사에서 끊임없이 빠져나가기 때문이다.”(*QP*, 92/141) 즉, 철학은 단순히 철학사로 환원될

---

24) Paride Broggi, “Géophilosophie : au-delà de la représentation, au-delà de l'historicisme”, *La Géophilosophie de Gilles Deleuze entre esthétiques et politiques*, Mauro Carbone · Paride Broggi · Laura Turarbek éd., Mimesis, 2012, p. 53. 들뢰즈에게 사유는 하이데거가 말한 것처럼 대지에 거주하고 영토를 조직하는 방식으로 대지를 재현하지 않는다. 지리철학이라는 용어는 대지와 사유 사이의 내재성의 관계를 나타내는 데 있다. 그래서 지리철학은 <대지의 철학>이나 또는 단순한 <철학적 지리학>이 아니라 사유의 대지 또는 대지의 사유가 된다. (같은 책, 53쪽) 하이데거의 대지와 들뢰즈의 대지의 차이에 관해서는 4장 3절 ‘낭만주의’의 각주 135번을 참고할 것.

25) Igor Krtolica, “La Géophilosophie de Deleuze et Guattari - Vers l'enjeu politique de la pensée philosophique”, *Ibid.*, p. 60. 들뢰즈는 헤겔에서 하이데거로 이어지는 역사철학의 전통을 비판하는데, 이에 대한 보다 깊은 논의는 같은 책 57-65쪽을 참고할 것.

수 없으며, 기존의 철학사를 벗어나는 새로운 개념을 창조해야 한다. 이러한 철학의 생성은 언제나 환경에서 일어나며, 역사적이지 않고 지리학적이다. 그리하여 들뢰즈는 필연성보다 우연성, 기원보다 환경, 구조보다 탈주선(Ligne de Fuite), 역사보다 생성을 위해 역사가 아니라 지리학을 제시한다.<sup>26)</sup>

들뢰즈의 생성은 과거로 돌아가는 역사도 아니며 미래 이상향의 도래도 아니다. 그것은 바로 우리들의 현재의 생성을 창조하는 것이다. 생성은 단순한 현재가 아니라 언제나 되어가는 것, 되어가는 도중의 무엇으로 지금 우리에게 일어나는 실재적인 것이다. 따라서 생성은 있는 그대로 멈추어 있는 현재가 아니라 지금 우리들의 생성으로 변화해가는 ‘현행적(Actuel)’인 것이다. 변화는 필연적으로 시대와 불화를 빚으며, 끊임없이 대립한다. 이제 생성을 통해 기존의 관습화된 시대를 넘어 새로운 시대를 열어야 한다. 그래서 생성은 시대 극복의 시간으로 시대에 반하는 ‘반시대적(Intempestif)’인 것이다. 이에 따라 생성은 기존의 가치 질서를 전복하며 새로운 것을 창조하는 혁명을 의미한다.<sup>27)</sup> 이러한 생성은 지리철학의 장을 통해 발생하며, 지리철학은 생성의 운동을 가시화하기 위해 창안된 공간적 장치이다. 이를 통해 “영원의 철학과 철학의 역사 또한 철학적 생성에 자리를 넘겨준다.”(QP, 108/165) 즉, 새로운 철학의 생성이 영원성을 관조하는 철학이나 역사를 반성하는 철학을 대체한다. 이처럼 들뢰즈는 지리철학을 통해 기존의 초월철학이나 역사철학에서 벗어나 생성의 철학으로

26) *Ibid.*, p. 63.

27) QP, 107-108/164-165. 여기서 들뢰즈는 자신의 생성의 의미를 설명하기 위해 푸코의 ‘현행적’(Actuel)인 것과 니체의 ‘반시대적’(Intempestif)인 것의 개념을 빌려오고 있다. 들뢰즈에 따르면, 푸코는 현재와 현행적인 것의 차이를 구별했다. 현재란 지금 그대로의 우리로 그로 인해 멈추어버린 우리의 존재이다. 반면, 현행적인 것은 우리가 되어가는 무엇, 되어가는 도중인 무엇, 즉 타인-되기로 지금 우리들의 생성을 의미한다. 또한 들뢰즈는 니체를 통해 “시간 속에서 동시에 시간에 반하는 새로운 시간”으로서 반시대적인 것을 가져온다. 니체는 우리 시대가 어떠한 의미가 있는지 회의하며, 시대에 대립함으로써 앞으로 도래할 시대를 위한 반시대적 고찰을 했다. 그는 고찰이 반시대적인 것은 시대가 자랑스러워하는 역사적 교양이 시대의 폐해이자 질병과 결함으로 그로 인해 우리가 고통을 당한다는 사실을 인식해야 한다고 믿었기 때문이다.

이행하고자 한다.

지리철학의 장에서 지질학적 생성을 구성하는 기본 개념이 리좀(Rhizome)이다. 본래 리좀은 본질적으로 탈중심화된 뿌리 체계를 묘사하는 데 사용하는 생물학적 용어이다. 리좀은 뿌리줄기를 의미하며, 어떠한 중심이 없이 무한히 확장하여 증식해가는 형상을 일컫는다. 리좀은 중심이 사라진 반-체계로 비-위계적인 방식으로 서로 다른 것들을 접속시킨다. 이를 통해 리좀은 줄기들이 서로 무한히 연결 접속하여 끊임없이 다질적인 것들을 생산한다. 그래서 리좀은 서로 이질적인 지점과 사건들 사이를 소통시키고 횡단적 접속을 가능하게 한다. 궁극적으로 리좀은 어떠한 점이 아니라 점들 사이의 선들을 통해 구성된다. 이러한 리좀은 개념의 창조의 전형적인 예이다. 확장된 의미에서 리좀은 전통적인 체계 개념을 벗어나는 새로운 사유의 이미지라 할 수 있다.<sup>28)</sup>

리좀이 작동하는 중요한 원리가 다양체(Multiplicité)이다.<sup>29)</sup> 다양체는 본래 어떠한 체계를 형성하기 위해 통일성이 전혀 필요 없는 “다자 그 자체의 고유한 조직화”를 일컫는다.(*DR*, 236/398) 이러한 다양체는 일자와 다자 및 그 조합들을 무력화시키며 일자와 다자 그 자체의 관계 틀을 대체하기 위한 개념이다.<sup>30)</sup> 다양체는 실사(實辭)의 지

---

28) Simon O'Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari : thought beyond representation*, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 12-13.

29) 리좀의 원리는 6가지로 ① 연결 접속의 원리, ② 이질성의 원리, ③ 다양체의 원리, ④ 비기표적 단절의 원리, ⑤ 지도 제작의 원리, ⑥ 전사술(Décalcomanie) 등이 있다. 첫째, 리좀은 하나의 점이나 질서를 고정시키는 나무나 뿌리와 달리 어떤 지점에서든 다른 지점과 연결 접속한다. 둘째, 언어는 본질적으로 이질적인 실재로 리좀은 계보학적 방법과 달리 언어를 다른 차원으로 탈중심화한다. 셋째, 리좀은 탈주선이나 탈영토화선을 따라 연결 접속할 때마다 차원을 달리하며 본성이 변하는 다양체를 구성한다. 넷째, 생성의 탈주선은 기표작용적인 것에 귀속되거나 종속될 수 없는 리좀으로 이루어져 있다. 다섯째, 나무가 무한히 복제될 수 있는 본뜨기의 논리라면, 리좀은 사본이 아니라 실재에 관해 실험할 수 있는 지도와 관련된다. 여섯째, 리좀은 이미 만들어진 그림들을 다른 표면으로 이동시키는 과정을 뜻하는 일종의 스티커-판박이로 작용한다. 보다 자세한 내용은 *MP*, 13-42/19-48 ; Brent Adkins, *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus : A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, 2015, pp. 22-33을 참고할 것.



위를 얻은 다자로 더 이상 일자와 관계하지 않으며, 일자와 다자 사이의 대립 관계에서도 벗어난 순수한 다양성을 가리킨다. 그래서 다양체는 일자를 뺀  $n-1$ 로 본성상의 변화 없이는 분할되지 않는다. 리좀은 지속적으로 차원과 본성을 변화시키는 다양체의 원리로 작동하며, 이렇게 리좀을 형성하며 확장해가는 다양체들이 수천의 고원을 이룬다.

리좀은 끊임없이 발산하는 탈중심화의 원리로 수직으로 뻗어나가며 위계적인 질서를 만드는 수목형의 모델과 대조된다. 수목형 모델은 위로 모든 가지들을 하나의 중심으로 수렴시키며 아래로는 깊숙이 뿌리를 박고 있다.<sup>31)</sup> 수목형 모델은 기원이나 근원에서 출발하여 어떠한 상위의 본질을 추구하는 전통적인 초월성의 사유를 상징한다. 이에 반해 리좀 모델은 이질적인 요소들 사이의 관계를 통해 지속적

30) 기존의 철학에서 다자는 일자에 귀속되거나 일자와 다자 사이의 변증법적인 관계를 통해 설명되었다. 그러나 들뢰즈는 일자와 다자라는 지성의 개념은 너무 험거워서 이런 느슨한 그물코로는 대단히 큰 물고기도 빠져 나간다고 비판한다.(*DR*, 236/398) 이러한 변질된 변증법은 부정확한 대립에서 다른 대립으로 나아가는 거짓된 운동으로 구체적인 실재의 변화를 포착할 수 없다.(*B*, 37-38/58-59) 이에 반해 다양체는 가장 미세한 차이들이 시간 속에서 질적으로 변이하는 과정을 포착할 수 있는 원리이다. 이와 관련하여 들뢰즈는 『천의 고원』에서 다양체에 대해 이렇게 밝히고 있다. “다양체는 일자와 다자라는 추상적 대립에서 벗어나기 위해, **변증법**에서 벗어나기 위해, 순수한 상태에서 다자를 사유하기 위해, 다자를 상실된 통일성이나 총체성의 수적 파편이나 혹은 반대로 도래할 통일성이나 총체성의 유기적 요소로 만드는 것을 그만두기 위해 창조되었다.”(*MP*, 45-46/71) 나아가 들뢰즈는 리만에서 러셀과 마이농(A. Meinong) 그리고 훗설과 베르그손으로 이어지는 다양체의 역사를 세 시기로 평가하고 있는데, 이에 대해서는 *MP*, 602-609/921-930을 참고할 것.

31) “참 이상한 일인데, 나무가 어떻게 서양의 현실과 서양의 모든 사유를 지배해왔는가? 식물학에서 생물학, 해부학 그리고 인식형이상학, 신학, 존재론, 모든 철학……에 이르기까지. 토대-근원, **바닥, 뿌리와 기초**.”(*MP*, 27-28/41) 수목형은 전통적으로 체계를 상징하는 모델이었다. 가령, 데카르트는 지식 전체의 체계를 한 그루의 나무에 비유했다. 여기서 나무 전체에 영양을 공급하는 뿌리가 형이상학, 거기서 뻗어나간 줄기가 자연학, 그리고 거기서 세분화된 잔가지들은 의학이나 기계학 등의 응용학문으로 이 전체가 철학이라는 나무를 구성한다고 보았다. 이러한 측면에서 리좀은 전통적인 체계 철학에 대한 비판으로서 제시된 새로운 모델이라 할 수 있다.

으로 변화해가는 열려 있는 체계이다. 리즘 모델은 어떠한 중심이나 본질을 가정하지 않으며, 수평적 차원에서 상호 내재적 관계를 통해 무한히 확장해가며 새로운 것을 창출한다. 이를 통해 리즘은 심층에서 뿌리줄기의 증식을 통해 고정된 수목형 모델을 무너뜨리고 전복한다. 이러한 측면에서 리즘은 초월성을 제거하고 내재성의 사유로 가는 길을 열어준다.

지리철학의 장에서 지구는 잠재적 차원의 강도적 힘들이 분출하는 거대한 ‘기관 없는 신체’(Corps sans Organes)와 같다. 아르토(A. Artaud)의 시에서 빌려온 기관 없는 신체는 유기적인 기관들로 분화되기 전의 순수한 질료적 상태를 의미한다.<sup>32)</sup> 이러한 지구에서 최초로 지층화와 분절이 일어난다. 지층화는 지구의 잠재적인 상태에 일정한 형태를 조직하고 형성하는 작용을 일컫는다. 지층들은 한 층이 다른 층의 ‘밑지층’을 이루거나 지층들의 관계를 조절하는 ‘사이층’, 기관 없는 신체를 향하는 ‘웃지층’, 그 외에도 ‘걸지층’, ‘결지층’ 등이 있다. 나아가 지층화 과정은 엘름슬레우(L. Hjelmslev)의 언어학의 개념들을 통해 복합적인 층위에서 구성된다. 여기서 지층의 이중 분절이 이루어지는데, 첫 번째 분절은 내용의 실체와 형식을 통해 일어나며, 두 번째 분절은 표현의 실체와 형식을 통해 일어난다.<sup>33)</sup> 이를 통해

32) 들뢰즈의 ‘기관 없는 신체’는 『안티-오이디푸스』에서 처음 소개되고 『천의 고원』의 제6고원에서 집중적으로 다루어지고 있다. 지층화되기 전의 지구처럼 기관들로 분화되기 전의 수정란 같은 상태를 기관 없는 신체라고 부른다. 기관 없는 신체는 어떠한 기관도 고착되지 않는 순수한 잠재성의 상태, 잠재적 에너지의 순수한 흐름 그 자체를 일컫는다. 이는 아르토에게서 온 개념인데, 아르토는 “신체는 신체 덩어리이다/그것은 홀로이다/그리고 기관들을 가질 필요가 없다/신체는 결코 유기체가 아니다/유기체들은 신체의 적들이다”라고 쓴 적이 있다. 이러한 기관 없는 신체의 특징이 아르토가 재현적 연극을 거부하고 잔혹 연극에서 신체를 통해 목표하는 것이다. 사공일, 「들뢰즈의 기관 없는 신체와 아르토의 잔혹 연극」, 『인문사회과학연구』, 제8권, 제1호, 부경대학교 인문사회과학연구소, 2007, 97-121쪽 참조.

33) ‘표현과 내용, 실체와 형식’은 엘름슬레우(L. Hjelmslev)의 언어학에서 온 개념이다. 엘름슬레우는 소쉬르가 제시한 구조주의 이론의 이념을 이어받아 독자적인 이론 체계를 확립했다. 소쉬르가 기호를 시니피앙과 시니피에의 결합으로 보았다면, 엘름슬레우는 언어의 표현 면(소쉬르가 말한 시니피앙에 해당)과 내용 면(시니피에에 해당)을 분리하고(소쉬르는 시

지층의 내용의 실체와 형식이 침전을 일으키며, 표현의 실체와 형식이 습곡을 형성한다. 이처럼 지층화의 체계는 언어학의 구조적 원리에 따라 점층적으로 구성되어 일종의 지리철학의 논리학을 이룬다.

지층은 코드화와 영토화의 운동을 통해 지속적으로 움직이고 변화한다. 우선, 형식적 차원에서 일정한 규칙을 부여하는 코드화, 다른 규칙을 부여하는 재코드화, 규칙에서 벗어나는 탈코드화 작용이 있다. 이와 더불어 실체적 차원에서 일정한 영역을 확보하는 영토화, 다른 영역을 확보하는 재영토화, 영토에서 벗어나는 탈영토화 작용이 있다. 여기서 탈코드화는 재영토화로 이어지고 재코드화는 탈영토화로 이어지며 끊임없이 교차하는 상태에 있다. 이러한 운동은 모두 상대적인 운동의 차원으로 지층의 내부나 지층들 사이에서 일어난다. 나아가 탈지층화하며 모든 형식에서 벗어나 변이의 극단에서 절대적인 흐름 그 자체에 도달하는 절대적인 탈영토화 운동이 있다. 모든 상대적인 운동은 절대적인 운동이 항상 선재하기 때문에 가능하다고 할 수 있다.<sup>34)</sup>

이처럼 들뢰즈는 지리철학을 통해 기존의 역사철학이나 초월철학을 넘어, 지금 우리의 지구에서 일어나는 생성의 흐름을 사유하고자 한다. 이러한 지리철학의 생성을 구성하는 기본 원리가 다양체에 따라

---

니피양과 시니피에는 종이의 양면처럼 분리할 수 없다고 했다.), 기호의 표현과 내용이 상호 의존 관계를 가진다고 보았다. 또한 각각의 면에서 실체와 형식을 구분했는데, 형식과 실체는 발현된 것과 발현하는 것 사이의 관계로 분절되기 이전의 대상이 실체라면 분절된 대상이 형식으로 서로 상대적인 관계에 있다. 이처럼 기호학은 엘름슬레우의 주장에 따라 표현 면과 내용 면을 분리하여 양자 사이의 상관 관계를 규명함으로써 비약적인 발전을 하게 되었다. 박인철, 『파리 학파의 기호학』, 민음사, 2003, 63-100쪽 참조. 이에 관한 보다 자세한 내용은 같은 책을 참고할 것. 나아가 엘름슬레우의 언어학이 음악 이론에 미친 영향은 Edward Campbell, *Music after Deleuze*, Bloomsbury, 2013, pp. 137-146을 참고할 것.

34) 지층화의 체계와 운동은 『천의 고원』의 가장 어려운 부분에 속하는 제3 고원 「기원전 1만년 - 도덕의 지질학(지구는 자신을 누구라고 생각하는가?)」를 통해 상당히 복잡한 양상으로 전개되고 있다. 이에 대한 보다 상세하고 구체적인 내용은 Brent Adkins, *op. cit.*, pp. 42-64를 참고할 것.

무한한 발생의 선들을 만들어내는 리즘으로 초월적인 수목형의 모델을 대체한다. 이어 지구에서 지층은 언어학의 모델에 따라 이중 분절이 이루어지며, 코드화와 영토화의 운동을 통해 움직인다. 지질학적 생성의 운동은 지층과 영토, 대지와 우주를 오가며 복합적인 층위에서 역동적으로 펼쳐진다. 지리철학에서 생성을 만들어내는 예술적 원리가 바로 리토르넬로이다. 지구 위의 생성의 운동은 리토르넬로의 차이의 반복을 통해 일종의 음악 예술로 거듭나고 발전한다. 그래서 지리철학의 생성은 리토르넬로를 통해 거대한 우주적 음악으로 울려 퍼지게 된다.

### 3) 인간과 동물

차이의 반복으로서 지리철학의 장에서 펼쳐지는 리토르넬로는 인간과 동물의 경계를 넘어 우주적 생성의 원리로 확장된다. 특히, 들뢰즈는 ‘생성-되기’(Devenir)의 문제에서 인간과 더불어 동물의 존재를 중요하게 다룬다. 하나의 동등한 생명으로서 인간의 ‘동물-되기’를 통해 생성의 의미를 되짚어보고 있다. 이를 바탕으로 리토르넬로는 인간은 물론이고 자연의 동물의 세계에도 작용하며 예술 창조의 원리로 나타난다. 들뢰즈는 리토르넬로 고원에서 동물행동학(Éthologie)<sup>35)</sup>의 다양

---

35) 동물행동학은 동물의 행동을 과학적인 방법으로 연구하는 학문으로 비교 행동학 혹은 행동생물학이라 부른다. 행동학의 중심 과제는 자연적인 환경에서 동물의 적응 과정으로써 행동을 이해하는 데 있으며, 행동 연구는 어떤 행동의 생물학적 의미가 무엇인지 아는 것이 중요하다. 그래서 동물들이 자연 조건에서 어떻게 행동하는지, 그들의 행동이 진화학적으로 적응되어 온 조건들에서 어떻게 행동하는지 알아야 한다. 이에 따른 행동학은 질적인 관찰, 행동의 명명, 그리고 행동의 분류에서 시작하여 양적으로 측정된 행동의 이해로 이어진다. 전통적인 생물학적 동물행동의 연구는 행동의 원인을 규명하는 인과 관계, 행동의 생물학적 의미를 파악하는 행동의 기능, 행동의 생성과 변화를 연구하는 개체 발생, 행동이 어떻게 진화되었는지 탐구하는 진화적 원인 등이 있다. 행동학의 분야에는 행동 생태학, 사회생태학 혹은 사회생물학, 행동생리학의 신경행동학과 행동내분비학, 행동유전학, 행동계통학, 행동발생학, 인간행동학, 생물음성학과

한 이론들을 활용한다. 따라서 ‘동물-되기’를 중심으로 인간과 동물의 관계에 대해 전반적으로 논의하고자 한다.

어디까지가 인간이고 어디까지가 동물이며, 인간과 동물의 경계는 어디인가? 들뢰즈는 화가 베이컨(F. Bacon)의 작품에 대한 분석을 통해 인간의 ‘동물-되기’에 관해 다루었다. 베이컨의 1968년 작품 <이자벨 로스톤의 초상화를 위한 세 연구><sup>36)</sup>라는 삼면화를 보자. 이 작품에서 인물들의 얼굴은 기괴하게 뒤틀리거나 일그러지고 뭉개져 있다. 마치, 인간의 얼굴 위로 어떠한 동물의 형상이, 하나의 고기 덩어리가 솟구쳐 오르는 듯하다. 베이컨은 이러한 형태 붕괴를 통해 인물들의 얼굴을 기형적으로 왜곡한 삼면화를 많이 그렸다. 베이컨은 인간의 머리를 해체함으로써 인간이 동물이 되어가는 모습을 보여준다. 여기에는 인간과 동물이 서로를 가로지르며, 인간이 동물이 되는 지점이 잘 나타난다. 즉, 베이컨의 회화는 인간인지 동물인지 구분이 불가능한 영역을 그려낸다. 베이컨은 고통 받는 모든 인간을 고기로 보았으며, 고기는 인간과 동물을 서로 구별할 수 없는 공통의 지대가 된다. 이처럼 인간과 동물의 동일화를 통해 고통 받는 인간으로서 동물, 고통 받는 동물로서 인간에 대한 연민을 드러내고자 했다.<sup>37)</sup>

들뢰즈의 철학에는 근대적 의미의 자율적인 이성적 주체로서 인간

생물리듬학 등이 있다. (박시룡, 『동물행동학의 이해』, 민음사, 1996, 15-24쪽 참조) 들뢰즈는 리토르넬로 고원에서 동물행동학자들의 이론을 많이 활용하고 있는데, 여기에는 환경세계 이론을 주창한 워스쿨(J.V. Uexküll), 동물의 공격성을 연구한 로렌츠(K. Lorenz), 동물의 본능적 행동을 해명한 틴버겐(N. Tinbergen), 동물의 창조 행위를 규명한 비교행동학자 소프(W.H. Thorpe) 등이 등장한다.

36) 프란시스 베이컨, <이자벨 로스톤의 초상화를 위한 세 연구>, 1968.



37) *FBLS*, 27-32/31-37.

의 특권적 지위는 없다. 그의 철학은 전통적인 인간 중심의 철학에서 벗어나며 인간에 대한 어떠한 추상적 본질을 전제하지 않는다.<sup>38)</sup> 그는 오히려 인간이 사라진 무인 지대를 탐사함으로써 인간의 존재에 관한 물음을 다시 던지고 있다. 이는 인간의 존재를 부정하는 반(反)-인간주의가 아니라 인간 이외의 영역을 통해 인간을 다시 돌아보는 비(非)-인간주의(Inhumanisme) 철학<sup>39)</sup>이다. 여기서 인간은 자연과 사회 또는 역사의 생산물에 불과하며, 인간의 형상은 고정되고 확정된 존재가 아니다. 우주적 생성의 장에서 인간과 인간 아닌 것의 경계는 흐려지며, 인간은 인간이 아닌 다른 어떤 것으로 변형될 가능성을 갖는다. 이것은 인간 존엄성에 대한 포기가 아니라 인간 안의 힘에 대한 긍정이다. 그래서 인간은 전제된 인간 형식에서 벗어나 생성을 통해 스스로의 역량을 확장한다.

인간의 ‘동물-되기’(Devenir-Animal)도 이러한 맥락에서 이해할 수 있으며, 인간은 인간의 가장 가까운 타자인 동물을 통해 새로운 생성에 참여한다. 순수 내재성의 평면에서 일어나는 모든 생성은 동등한 것으로 생명에는 위계가 없다. 들뢰즈는 이를 일의성의 존재론

38) 들뢰즈, 스피노자, 베르그손, 니체 등은 인간을 어떠한 본질로 고정하는 것을 거부하며 인간학을 박탈한다. 거기에는 더 이상 인간의 본질이나 실체적 주체로서의 주체성의 효과는 없다. 들뢰즈에게 동물의 위상은 인간에 대한 이해를 변형한다는 의미에서 형이상학적이다. Anne Sauvagnargues, “Deleuze, De l’animal à l’art”, *La Philosophie de Deleuze*, François Zourabichvili · Anne Sauvagnargues · Paola Marrat, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 121-123.

39) 스즈키 이즈미는 비-인간주의 철학의 요점을 다음과 같이 제시한다. 첫째, 인간은 자연과 사회 또는 언어적 활동과 지식의 배치 같은 다양한 체계에 의해 생산된 것으로 자율적이지 않다. 둘째, 생산된 효과 또는 결과로서 이 존재는 인간 형식이라는 틀에 가둘 수 없다. 셋째, 인간 형식이라는 확정된 존재 방식과 다른 어떤 것으로 인간이 변형될 가능성은 긍정된다. 이를 통해 비-인간주의 철학은 인간 존재를 부정하는 것이 아니라 인간 존재를 형성해온 힘들을 긍정하고 다른 형식으로 변형될 가능성을 모색하는 것이다. 그러면서 들뢰즈의 철학이 인간 형식을 전제하지 않으면서 인간 안에 있는 힘들을 긍정하며, 인간과 다른 형상에 접할 수 있는 방법을 묻고 있다고 주장한다. 스즈키 이즈미, *op. cit.*, pp. 2-5 참조. 비-인간주의 철학에 관한 보다 자세한 연구는 김재인, 「들뢰즈의 비인간주의 존재론」, 서울대학교대학원 철학과 박사학위논문, 2013을 참고할 것.

을 통해 천명했다. **존재의 일의성**(Univocité de l'Être)에서 모든 존재들은 차이를 통해 동등한 하나의 의미를 갖는다. 존재의 일의성은 상위의 동일성의 원리를 통해 차이를 말하는 수직적인 '유비'의 구도와 대비된다. 유비에서는 탁월한 존재자와의 닮음을 통해 위계적인 서열이 성립한다. 이에 반해 존재의 일의성은 모든 차이나는 존재자들이 수평적 구도에서 존재론적으로 동등하다는 것을 의미한다. 이처럼 일의성은 초월성이 사라진 내재성의 장으로 인간과 동물은 생성의 경계에서 평등하게 만난다.<sup>40)</sup>

들뢰즈의 인간의 동물-되기에는 일정한 생성의 법칙이 존재한다. 들뢰즈에게 인간의 동물-되기는 성립하지만 동물의 인간-되기는 성립하지 않는다. 들뢰즈에게 생성은 언제나 다수적인 것에서 탈영토화하여 소수적인 것이 되는 과정이다. 그래서 들뢰즈는 **“생성들은 소수적이며, 모든 생성은 소수자-되기”**(MP, 356/550)라고 주장한다. 이처럼 들뢰즈에게 생성은 단순한 변화 이상의 정치적 의미를 내포한다.<sup>41)</sup> 다수자는 주류의 패러다임을 형성하며 전제된 권력을 가지고 지배한다. 이에 반해 소수자는 여기서 소외되어 억압받고 지배당하는 위치에 있다. 이 지구상에서 인간 종은 계속해서 번성하여 세력을 확장해왔고, 동물들은 점점 멸종해가는 위기에 처해 있다. 따라서 인간 다수자에 대해 동물은 소수자의 위상을 가지며, 인간의 동물-되기가 가능하다. 이렇듯 생성의 주체는 인간으로 소수자인 동물-되기를 통해 생성 속으로 들어가게 된다.

일반적으로 우리 문화에서 인간을 동물화하는 것은 부정적인 의미

40) 존재의 일의성에 관한 보다 상세한 의미는 1장 1절 '차이의 반복'의 각주 20번을 참고할 것. 그리고 일의성, 내재성과 되기의 관계에 관해서는 이정우, 『천 하나의 고원 - 소수자의 윤리학을 위하여』, 돌베개, 2016, 195-203쪽을 참고할 것. 나아가 일의성의 존재론과 내재성에 관한 보다 자세한 연구는 Daniel W. Smith, "The Doctrine of Univocity : Deleuze's Ontology of Immanence", *Essays on Deleuze*, Edinburgh University Press, 2012, pp. 27-42를 참고할 것.

41) 들뢰즈의 생성의 의미와 정치적 함의에 관한 보다 자세한 연구는 김재인, 「여성-생성, n개의 성 또는 생성의 정치학 : 들뢰즈와 과타리의 경우」, 『철학사상』, Vol. 56, 서울대학교 철학사상연구소, 2015, 215-237쪽을 참고할 것.

를 가지고 있다. 이는 통상 인간이 인간이기를 포기하거나 짐승과 다르지 않다는 것을 뜻한다. 그래서 고전 철학에서는 인간을 동물과 구별하여 인간의 고유한 본질을 찾아내는 것이 중요한 문제였다. 인간은 그가 특별한 종류의 주체성을 소유한다고 믿으며, 동물들을 지배할 권리가 있다고 생각했다.<sup>42)</sup> 여기서 인간의 동물-되기는 상상할 수 없는 일이지만 들뢰즈의 철학은 인간 중심주의적 관점을 뒤집는다. 그리하여 들뢰즈의 동물-되기는 부정적인 함의에서 벗어나 생성의 차원에서 긍정적인 의미를 갖는다. 그는 인간 한계의 극단에서 동물로의 변형을 통해 생성의 지평을 열기를 제안한다. 여기서 인간과 동물은 더 이상 구별된 존재가 아니라 서로의 경계를 넘나들며 생성을 창조한다. 그것은 인간의 제한된 틀에서 벗어나 인간을 초월하여 변화하며 새로운 삶의 길을 여는 것이다.

이처럼 동물은 인간보다 열등한 존재가 아니며, 인간의 다른 이면을 보여주는 하나의 거울이다. 또한 인간도 정신적으로 우월한 존재가 아니라 내면에 동물성을 내포하고 있으며, 동물로 변형될 가능성을 갖는다. 이를 통해 인간과 동물이 서로의 경계를 넘어 인간의 동물-되기가 성립할 수 있다. 이러한 들뢰즈의 동물-되기<sup>43)</sup>는 인간과

---

42) Leonard Lawlor, "Following the Rats : Becoming-Animal in Deleuze and Guattari", *Substance*, Vol. 37, No. 3, Is. 117, 2008, p. 169.

43) 들뢰즈의 '동물-되기'는 몇 가지 고유한 특징을 갖는다. 첫째, 동물-되기는 신화적 질서로 후퇴하는 것이 아니라 환원 불가능한 역동적인 탈주선을 그리는 것이다. 이는 동물의 신체를 통해 나의 신체를 변용하고 새로운 정동을 향해 탈주선을 여는 것이다. 둘째, 동물-되기는 관계의 상응성이나 유사성, 대상의 모방이나 동일시가 아니다. 이는 단순히 동물의 외양과 비슷하게 되거나 흉내 내는 것이 아니라 새로운 신체적 양태를 만드는 것이다. 셋째, 동물-되기는 꿈이나 환상, 상상이 아니며, 전적으로 현실적이다. 즉, 단순한 환상이나 상상에 머무는 것이 아니라 실제로 느끼고 체험하는 것이다. 넷째, 동물-되기는 동물이 된 향이 없이도 동물-되기로 규정되어야 한다. 즉, 생성을 위해 관계하는 동물의 대상이 실제로 존재하지 않더라도 실재적인 것이다. 다섯째, 동물-되기는 진화와 결부된 친자 관계가 아니라 횡적인 결연 관계의 선을 따라 이루어진다. 이는 자신과 이질적인 것과 결연을 통해 새로운 혼성적인 무엇인가가 되는 것이다. (이진경, *op. cit.*, pp. 73-78) 또한 들뢰즈의 동물-되기는 세 가지 원리를 통해 작동한다. 첫째, 동물-되기는 무리나 번식, 증식과 확장과 관련



동물이 서로를 횡단하면서 변용하는 실재적 과정을 의미한다.(MP, 290/451) 이는 인간이 동물을 흉내 내거나 동일화되거나 모방하는 것이 아니라 서로를 촉발하고 변용하면서 새로운 관계와 생성을 구성하는 것이다. 이에 따라 동물-되기는 동물의 신체적 정동(Affect)<sup>44)</sup>을 만들어낼 수 있는 속도와 힘을 인간의 신체에 부여한다. 이를 통해 어떤 동물이 되는 방식으로 인간의 신체적 힘과 에너지 분포를 바꾸어 그 동물의 정동을 생산한다. 그래서 인간 신체의 운동과 정지 상태 안에 내포된 힘과 강도가 형성하는 정동을 인간에게 부여할 때 실현된다.<sup>45)</sup> 가령, 배우가 영화나 연극에서 특정한 동물을 연기한다고 해보자. 그 배우는 동물을 단순히 따라하는 것이 아니라 그 동물이 실제로 ‘되는’ 방식으로 자신의 신체 역량을 바꾸어 새로운 정동을 표현하는 것이다.

---

된 다양체와 관계한다. 리좀적인 다양체에 따라 혼자라도 무리 안에서 동물의 정동에 감염되고 아직 존재하지 않는 다른 무리를 향해 자신의 정동을 확장하고 번식하고자 한다. 둘째, 동물-되기는 언제나 예외적 개체인 별종이 있다. 별종은 특별한 능력과 강력한 정동을 가진 개체들로 이들과의 결연 관계를 통해 종(種)과 유(類)의 경계를 확장한다. 셋째, 동물-되기에서 다른 되기로 이어지는 변환의 문턱이 있으며, 이는 ‘공속의 평면’(Plan de Consistance)으로 이어진다. 즉, 어떤 형태의 생성도 가능한 원소 내지 분자들로 변환되는 궁극적인 지대가 있으며, 이는 탈영토화의 극한인 공속의 평면이 된다. (Ibid., pp. 78-87, ‘공속의 평면’에 관해서는 3장 1절 ‘공속과 융합’의 각주 90번을 참고하라.)

44) 들뢰즈의 ‘Affect’는 정동, 감응, 정서, 정감 등으로 다양하게 번역되며, 아직 용어가 통일되지 않은 논쟁에 있는 개념이다. 이러한 Affect는 주로 스피노자의 신체론과 윤리학에 대한 해석에 근거한다. 스피노자에 따르면, 신체의 상태는 더 크거나 더 작은 완전성으로 이행하는데, 이 완전성의 지속들 또는 연속된 변이들을 Affect라 말한다. 이와 같은 이행에서 신체의 역량이 증대하는 것이 ‘기쁨’의 Affect이고 신체의 역량이 감소하는 것이 ‘슬픔’의 Affect이다. 이처럼 Affect는 신체의 한 상태로부터 다른 상태로의 이행을 의미하며, 이에 따른 ‘되기’는 신체 역량의 표현, 즉 변용 능력의 실험이 된다. 나아가 들뢰즈의 Affect 개념은 상당히 복합적인 층위를 가지며, 시기별로 달라지는데, 이에 대한 자세한 연구는 김재인, 「들뢰즈의 ‘아펙트’ 개념의 쟁점들 - 스피노자를 넘어」, 『안과 밖』, Vol. 43, 영미문학연구회, 2017. 132-155쪽을 참고할 것.

45) 이수경, 「들뢰즈와 가타리의 ‘동물-되기’ 연구」, 『哲學論叢』, Vol. 72, 새한철학회, 2013, 414쪽 참조.

이와 같은 들뢰즈의 동물-되기 사례들은 주로 문학이나 예술 작품을 통해 구체적으로 드러나고 있다. 가령, 카프카(F. Kafka)의 『변신』은 어느 날 불안한 꿈에서 깨어난 그레고르 잠자가 갑충이 되어 나타나 가족들과 겪는 갈등과 비극적 최후를 그려낸 작품이다. 그레고르 잠자는 갑충-되기를 통해 가족과 인간 세계의 각박한 생존의 질서에서 쫓겨나고 내몰려 소외된 상황을 상징적으로 보여준다. 갑충이 된 그레고르 잠자는 결국 가족에게 버림을 받고 비참하게 죽지만, 이를 통해 그가 떠안은 불행한 처지로부터 탈주하게 된다. 그리고 들뢰즈가 ‘되기’의 최고의 걸작의 하나로 꼽는 멜빌(H. Melville)의 『모비 딕』은 망망대해를 떠돌며 흰 고래를 사냥하기 위해 무모한 싸움을 계속하는 인간의 의지를 다룬 작품이다. 여기서 모비 딕은 대형 향유고래들 가운데 가장 크고 강력하며, 지능이 높은 별종으로 에이허브에게 악마와 같은 존재이다. 이러한 모비 딕은 일종의 예외적 개체인 특이자(Anomalous)로 에이허브를 죽음과 같은 극한으로 끌고 가는 탈주선의 역할을 한다. 그리하여 에이허브는 모비 딕과 함께 새로운 우주를 체험하며, 인간의 영역을 초월하여 비-인간적인 궁극의 무(無)의 상태에 도달하게 된다.<sup>46)</sup> 이러한 측면에서 들뢰즈는 인간의 동물-되기를 통해 궁극적으로 인간과 동물이 서로 교감하며 공존할 수 있는 새로운 생성의 장을 모색하고 있다고 볼 수 있다.

이처럼 들뢰즈의 사유는 인간과 동물을 아우르는 범우주적인 것으로 생성의 장에서 함께 만난다. 생성-되기는 리토르넬로 바로 앞인 제10고원을 통해 전개되고 있으며, 마지막으로 ‘음악-되기’<sup>47)</sup>를 다루

46) *Ibid.*, pp. 428-432. 『천의 고원』에는 윌라드의 쥐-되기, 한스의 말-되기, 에이허브 선장의 고래-되기, 카프카의 쥐-되기, 로렌스의 거북이-되기, 문인화가의 물고기-되기 등 다양한 사례들이 등장한다. 이러한 동물-되기 예들은 주체들의 다양한 의식 상태를 보여주는데, 이에 관해서는 같은 논문 409-441쪽을 참고할 것.

47) 『천의 고원』의 제10고원은 생성과 되기의 문제를 다룬 거대한 장으로 동물-되기에서 모든 것의 되기에 이르는 길을 탐구하고 있다. 되기의 문제에서 마지막으로 등장하는 주제가 ‘음악-되기’이다. 음악-되기에서는 모든 생성의 기초가 되는 분자화를 바탕으로 음악의 여성-되기, 아이-되기, 동물-되기를 다룬다. 여기서 음악의 존재 근거로서 리토르넬로가 처음으로 등장하며, 음악은 리토르넬로를 탈영토화해서 이루어지는 능동적이고

며 끝난다. 뒤이어 제11고원 리토르넬로에서 자연과 우주, 인간과 동물을 오가며 이루어지는 모든 생성의 운동들이 절정에 달하며 음악 예술로 탄생하는 과정을 그려내고 있다. 여기서 더 이상 예술은 인간만의 특권이 아니며, 동물이 살아가는 자연도 아름다운 예술이 된다. 예술은 자연에서 기원하며, 동물은 일종의 원형 예술을 구현하는 존재이다. 이렇게 지리철학의 장에서 인간과 동물의 상호 공존 속에 자연과 우주의 음악이 창조된다. 그래서 생성-되기를 바탕으로 자연에서 인간과 더불어 동물이 만들어내는 예술의 세계를 리토르넬로를 통해 펼친다.

---

창조적인 조작으로 음악은 일종의 리토르넬로의 모험이 된다. 이를 바탕으로 목소리의 기계화와 성악에서 나타나는 음악의 여성-되기와 아이-되기, 목소리의 탈영토화로서 분자-되기 등이 다루어지고 있다. 이는 모차르트와 슈만, 베르디와 바그너, 드뷔시, 볼레즈와 메시앙, 바레즈 등의 음악가와 클레와 몬드리안 등의 화가, 카프카와 프루스트 등의 작가들의 사례를 통해 제시되고 있다. 이렇게 제10고원의 마지막을 장식하는 음악-되기는 생성의 문제와 음악을 연결하는 부분으로 이어질 제11고원의 리토르넬로를 본격적으로 전개하기 위한 포석이 된다.

## 2. 리토르넬로의 배치

2장부터 본격적으로 리토르넬로에 대해 분석하고자 한다. 여기서는 배치를 바탕으로 리토르넬로의 세 가지 배치를 다룬다. 먼저, 『천의 고원』을 구성하는 중요한 원리인 배치의 의미와 역할에 대해 살펴볼 것이다. 리토르넬로는 음향적 배치를 구성하는 원리로 성분 요소에 따라 고유한 배치를 형성한다. 첫째, 하위-배치는 카오스에서 환경이 탄생하는 단계로 자연 음악이 나타나는 과정을 살펴볼 것이다. 둘째, 내부-배치는 영토와 대지가 성립하는 단계로 자연에서 예술이 출현하는 과정을 살펴볼 것이다. 특히 내부-배치는 배치의 실질적 중심을 이루며, 예술의 발전 과정이 복합적인 차원에서 전개되고 있기 때문에 자세히 살펴볼 것이다. 셋째, 상호-배치는 우주로 열리는 단계로 배치들이 이행하며 대규모의 탈영토화 운동을 일으키는 과정을 살펴볼 것이다.

### 1) 배치의 원리

들뢰즈의 『천의 고원』은 도대체 무엇에 관한 책인가? 이 물음에 많은 연구자들은 공통적으로 ‘배치’(Agencement)라는 개념을 꼽는다. 『천의 고원』에는 새롭게 창조된 수많은 개념들이 씨줄과 날줄로 엮여 험준한 고원을 형성하며 배치되어 있다. 이처럼 『천의 고원』을 구성하는 중요한 방법적 원리가 배치이다. 배치는 어떤 대상을 일정한 자리에 나누어 둔다는 뜻으로 사물과 세계를 보는 새로운 시각과 관점을 제공한다. 『천의 고원』은 일종의 배치의 존재론으로 배치를 통해 기존의 철학적 사유가 포착하지 못한 새로운 사유의 지평을 연다. 이렇게 『천의 고원』은 배치를 다룬 작품으로 다양한 배치들이 어떻게 형성되고 변화하며 여기서 벗어나는지 보여준다. 그렇다면 배치가 무엇이며, 어떠한 역할을 하는지 살펴보고 리토르넬로의 배치에 대해

개괄할 것이다.

들뢰즈는 배치를 통해 전통적인 사유의 틀에서 벗어나 새로운 사유의 형식으로 전환한다. 그의 사유는 어떠한 초월성의 원리에 따라 수직적인 구도를 통해 체계를 확립하는 데 있지 않다. 초월성의 사유는 고정된 중심이나 본질을 가정하고 유기적인 구조를 통해 위계를 만들어낸다. 이러한 사유의 형식 안에서는 더 이상 새로운 것의 생성이나 창조가 일어나지 않는다. 그래서 그는 초월성의 질서에서 벗어나 수평적 차원의 열린 장으로 나아가고자 한다. 이를 통해 기존의 사유의 한계를 넘어 위치나 관계, 운동과 배치의 사유를 추구한다. 여기서 중요한 것은 기원적 본질을 추적하는 것이 아니라 관계를 통한 변화와 배치를 통해 새로운 효과를 창출하는 것이다. 그래서 서로 다른 개별항들의 위치와 관계들이 만들어내는 배치는 일종의 생성의 역학으로 작용한다.<sup>48)</sup>

이에 따라 초월성이 사라진 내재성의 평면에서 생성의 흐름들을 어떻게 규정할 것인가가 문제가 된다. 들뢰즈는 “배치는 **무한한 내재성의 장** 속으로 펼쳐지거나 그것을 관통한다”(K, 154/197)고 말한다. 즉, 배치는 고유한 작동 원리에 따라 내재성의 장에 침투하여 자신을 확장해간다. 이렇게 생성을 위상학적인 차원에서 구조화하고 공간화하는 장치가 배치이다. 배치는 생성을 구성하는 요소들이 일정한 영역과 위치를 가지고 움직이며 서로 관계를 맺게 한다. 배치를 통해 어떠한 항이 고유한 영역을 점유하고 서로 다른 항들이 연결되거나 분리되며 배치의 변화를 일으킨다. 이를 통해 배치의 계열들은 서로

---

48) “들뢰즈에게 유기적인 통일성과 반대로, **배치**들은 구성, 혼합 그리고 집합의 외적 관계들에 의해서만 정의되는 **기계**와 같다. 다시 말해, 배치는 하나의 부분도 전체도 아닌 다양체이다. 만약 배치의 요소들이 그것의 외적 관계에 의해서만 정의된다면, 그것들은 어떠한 유기적인 통일성을 창조하거나 파괴하지 않고, 하나에서 무한정으로 더해지거나 빼고 재결합될 수 있다. …… 들뢰즈는 ‘이것은 무엇인가?’라고 묻지 않고 어떻게? 어디에? 언제? 어떠한 관점에서? 등을 묻는다. 이것은 본질에 관한 물음이 아니라 사건들에 관한 물음이다. 배치는 본질을 갖지 않는데, 그것은 영원히 필연적으로 정의되는 특징들이 아니라 오직 우발적이고 특이한 특징들을 갖기 때문이다.” Thomas Nail, “What is an Assemblage?”, *Substance*, Vol. 46, No. 1, 2017, pp. 23-24.

접속하거나 이행하며 전체 지형을 끊임없이 변화시킨다. 이러한 측면에서 배치는 개별항 영역들의 관계성과 유동성을 포착하기 위한 개념이라 할 수 있다.

들뢰즈에 따르면, 배치는 기본적으로 어떠한 영역을 차지하는 영토적인 것이다. 영토적인 배치는 내용과 표현의 두 부분으로 나뉘며, 내용과 표현은 각각 고유한 실천 체계와 기호 체계를 갖는다. 여기서 내용은 능동 작용과 수동 작용을 하는 물질적 신체로 ‘기계적 배치’에 해당한다. 그리고 표현은 이에 뒤따르는 ‘언표적 배치’로 신체적인 기계에 귀속되는 비물질적인 속성을 생산한다.<sup>49)</sup> 이러한 언표는 그것이 속한 특정한 집단을 가리키는 집합적인 성격을 갖는다. 두 배치는 하나의 배치를 구성하는 두 측면으로 서로 합쳐져 배치를 형성한다. 그래서 “모든 배치는 한편으로는 기계적 배치이며, 동시에 다른 한편으로는 언표행위의 배치로 서로 분리할 수 없다.”(*MP*, 629/961) 가령, 학교라는 배치는 학교를 구성하는 교실, 교무실, 운동장, 체육관, 식당 등의 여러 기계들로 이루어지며, 동시에 학교의 규칙과 조례, 강의, 수업 등의 언표들로 구성된다.

두 가지 배치는 기본적으로 영토화와 탈영토화의 운동을 통해 작동한다. 어떠한 항들이 배치되어 일정한 영역을 점유하는 것이 ‘영토화’이고, 여기서 벗어나는 것이 ‘탈영토화’이며, 다른 영역에 접속하는 것이 ‘재영토화’이다. 가령, 학교라는 배치를 이루는 교실-기계는 의자와 책상에 영토화되어야 올바르게 작동할 수 있다. 하지만 그것이 공

---

49) 들뢰즈가 배치의 기본 원리를 기계적 배치(내용)에 귀속되는 언표적 배치(표현)의 관계로 파악하는 데는 유물론적 관점이 반영되어 있다. 들뢰즈는 이러한 물질적인 것에 뒤따르는 비물질적인 것의 관계를 스토아 학파에서 발견한다. (*MP*, 109-110/168-169) 스토아 철학에서 우주 공간은 서로 원인 관계에 있는 물질이 현재의 시간 속에서 실존하며 하나의 거대한 운명을 형성한다. 이러한 물질들이 운동할 때, 그 표면에서 발생하는 결과-효과들이 비물질적인 사건이다. 비물질적인 것은 무한히 과거와 미래로 나누어지는 아이온의 시간 속에 물질에 뒤따르는 ‘최소치의 존재’로 존속한다. 그래서 스토아 학파에서 사물들이 존재이자 실체로서 주체라면, 그 외의 비물질적인 것은 ‘예외-존재’로 물질에 수반되는 속성이자 술어의 역할을 한다. 들뢰즈의 스토아 학파의 이원론적 유물론에 관한 해석은 *LS*, 13-17/48-55를 참고할 것.

원-배치를 이루려면 교실에서 탈영토화하여 숲과 땅에 재영토화되어야 한다. 들뢰즈는 이러한 기계적 배치와 언표적 배치, 그리고 영토화와 탈영토화를 일컬어 ‘**배치의 4가성**’(四價性)이라 부른다.<sup>50)</sup> 여기서 배치의 작동을 (재)영토화와 탈영토화로 포착하는 것은 배치가 잠재적으로 다른 것으로 변화될 수 있음을 보여준다. 이렇듯 배치는 고정된 것이 아니라 가변적인 것으로 배치들은 상호 간에 끊임없이 접속하고 변화하며 이행해간다. 이와 관련하여 들뢰즈는 배치의 성질에 관해 다음과 같이 정리한 바 있다.

우리는 <배치>의 본성에 대해 일반적인 결론을 끌어낼 수 있다. 첫째로 수평 축에 따르면, 배치는 내용과 표현이라는 두 개의 부분을 포함한다. 한편에서 그것은 능동과 수동이라는 신체의 **기계적 배치**이며, 서로 반응하는 신체들의 혼합이다. 다른 한편, 그것은 행위와 언표들인 **언표행위의 집합적 배치**이고 신체에 귀속되는 비물질적 변형이다. 하지만 수직적인 방향의 축에 따르면, 한편에선 그것을 안정화시키는 **영토들의 측면들** 또는 재영토화된 배치이며, 다른 한편에선 그것을 쓸어가는 **탈영토화의 침점**이다. (MP, 112/172)

『천의 고원』의 제11고원 「1837년 리토르넬로에 대하여」는 음악의

50) 들뢰즈는 배치의 4가성을 봉건적 배치를 통해 설명한다. “예를 들어 봉건적 배치의 경우, 봉건성을 정의하는 신체의 혼합에 대해 고려해보자. 토지라는 신체들, 사회적 신체들, 영주와 가신과 농노의 신체들, 기사와 말의 신체들 및 등자와의 새로운 관계, 신체들의 공생성을 보장하는 손과 팔-이 모두가 **기계적 배치**이다. 그러나 또한 언표들, 표현들, 문장의 법적 체제, 비신체적 변환의 집합, 특히 변인을 갖는 맹세들과 복종의 맹세, 뿐만 아니라 사랑의 맹세 등-이 모두가 **언표행위의 집합적 배치**이다. 다른 하나의 축에 따라, 기사와 그가 타는 짐승, 언표와 행위를 빼앗아가는 **탈영토화**의 선과 동시에 봉건적 **영토성**과 **재영토화**들이 있다.”(MP, 112-113/173) 봉건적 영토성과 재영토화는 봉토와 충성 서약이라는 상관물을 통해서 실행된다. 봉건제는 토지를 통해서 기사나 신민의 삶을 영주의 휘하에 영토화하는 방식으로 작동되고 유지된다. 반면, 전쟁은 기사와 말이 탈영토화의 선을 그리며 영주의 영토에서 멀어지거나 혹은 영주의 영토를 빼앗아가면서 이전의 봉건적 관계에서 벗어나게 된다. 이진경, 『노마디즘 1』, 289-290쪽.

형식에서 유래한 리토르넬로 개념을 통해 음향과 관련된 배치를 다룬다. 리토르넬로는 음향적 성분에 따라 구성되는 배치를 작동시키는 원리이다. 음향적 성분에 따라 규정되는 모든 종류의 배치를 정의하는 개념이 리토르넬로이다. 리토르넬로는 차이의 반복을 통해 이질적인 요소들을 결합하여 음악의 배치로 만들어내는 역할을 한다. 리토르넬로는 음향적 배치 안의 차이의 반복의 원리로 음향적 배치를 조직하고 변환한다. 이처럼 리토르넬로는 음향적 배치의 형성과 이행을 포착하기 위해 만들어졌다. 이에 따라 리토르넬로는 음향적 배치가 어떻게 발생하고 변화하며 다른 배치로 이동하는지 보여준다. 들뢰즈는 리토르넬로를 통해 음악에서 시작하여 음악과 더불어 모든 예술의 배치로 확장해간다.

음향적 배치로서 리토르넬로는 세 가지 차원에서 움직이며 작동한다. 들뢰즈에 따르면, 리토르넬로는 우선 카오스에서 질서를 만들어낸다. 그리고 대지의 힘들을 모아 내부 공간을 형성한다. 나아가 대지에서 벗어나 코스모스로 이행한다. 이렇게 리토르넬로는 카오스를 조직하고 여기서 도약하여 한정된 공간을 만들며 이곳에서 빠져나와 우주의 영역으로 확대된다. “이는 진화 속의 연속적인 세 가지 계기가 아니다. 이는 오직 동일한 리토르넬로의 세 가지 측면이다.”(*MP*, 383/591) 즉, 이 과정은 연속적인 발전의 단계가 아니라 리토르넬로가 갖는 세 가지 특성을 보여준다. 이에 따라 리토르넬로는 세 가지 성분을 갖게 된다. 첫 번째 측면은 리토르넬로가 탄생하고 기원하는 ‘방향적 성분’을 가리킨다. 두 번째 측면은 리토르넬로가 배치의 내부를 일정한 방식으로 조직하는 ‘차원적 성분’을 가리킨다. 세 번째 측면은 리토르넬로가 하나의 배치에서 다른 배치로 나아가며 서로 다른 배치들 사이에 있는 ‘이행적 성분’을 가리킨다.

리토르넬로는 영토적 배치의 원리로 새가 노래하며 자기 영역을 나타내듯 영토의 분배와 거주와 관계한다. 리토르넬로는 각각의 성분에 따라 세 가지 배치를 형성한다. 첫째, 카오스에서 영토로 나아가는 방향적 성분이 ‘하위-배치’를 구성한다. 둘째, 영토를 조직하는 차원적 성분이 ‘내부-배치’를 구성한다. 셋째, 영토에서 벗어나 우주로 향하는 이행적 성분이 ‘상호-배치’를 구성한다. 하위-배치에서 리토르넬로



의 방향적 성분은 카오스를 길들이며 영토적 배치의 하부를 이룬다. 그리고 내부-배치에서 리토르넬로의 차원적 성분은 영토 안에 특정한 배치를 형성한다. 나아가 상호-배치에서 리토르넬로는 영토에서 벗어나 우주를 향해 열린다.<sup>51)</sup> 이를 통해 “카오스의 힘들, 대지의 힘들, 코스모스의 힘들은 모두 리토르넬로 안에서 싸우고 다룬다.”(*MP*, 384/593) 즉, 리토르넬로는 세 가지 힘들을 통해 역동적으로 움직이며, 지속적으로 배치를 만들며 변화한다.

## 2) 하위-배치

리토르넬로의 첫 번째 배치는 방향적 성분이 환경을 낳는 **하위-배치**(*Infra-Agencement*)이다. 방향적 성분은 영토의 기원을 가리키며, 영토의 기초를 이루는 하위-배치를 구성한다. 환경은 영토를 둘러싸고 있는 토대로 하위-배치의 산물이다. 카오스에서 리듬을 통해 환경이 태어나며, 환경은 코드화 작용을 통해 움직이고 변화한다. 들뢰즈는 자연에서 환경이 성립하는 과정을 워크윌의 환경세계 이론에 대응시킨다. 그의 이론에서 개체와 환경이 서로 조화를 이루며, 일종의 자연 음악으로 나타난다. 여기서 리토르넬로는 차이의 반복을 통해 환경의 형성 과정을 하나의 음악으로 창조하게 된다.

하위-배치에서 카오스에서 최초로 리듬을 통해 환경이 탄생한다. 환경은 영토화 이전에 영토의 기초를 이루는 토대이다. 환경은 무정형의 카오스에서 리듬이 발생하면서 생겨난다. 즉, 카오스는 음악적인 리듬의 작용을 통해 환경의 질료로 바뀐다. 그래서 “카오스로부터 <환경>과 <리듬>이 태어난다.”(*MP*, 384/593) 카오스 안의 방향적

51) 이 관계를 표로 정리하면 다음과 같다.

	성분	배치
카오스	방향적 성분	하위-배치
영토	차원적 성분	내부-배치
우주	이행적 성분	상호-배치

성분이 주기적으로 반복하며 시공간을 구성하는데, 이것이 환경이다. 환경은 일정한 규칙을 부여하는 코드화의 작용에 따라 형성된다. 즉, 모든 환경은 주기적인 반복에 의해 규정되는 코드화를 통해 만들어진 다. 나아가 코드는 언제나 코드가 바뀌는 코드 변환 상태에 있다. 이러한 코드 변환을 통해 서로 다른 환경들이 상호 이동을 반복하며 소통한다.

리듬은 카오스와 환경 사이의 긴장 관계에서 발생한다. 환경은 카오스에 마주하고 있으며, 카오스는 언제라도 환경에 침투해 파괴하려고 한다. 환경은 자신을 해체하려는 카오스와 싸워나감에 고유한 영역을 만들어간다. 이렇게 카오스에 맞서는 것이 ‘리듬’으로 리듬은 카오스에 대한 환경의 반격에서 생겨난다. 즉, 환경은 리듬을 통해 카오스를 길들이며 자신의 영역으로 흡수하려고 한다. 이처럼 리듬은 카오스에 일정한 질서를 부여하며 ‘카오스-리듬’ 혹은 ‘카오스모스’를 형성한다. 이러한 리듬은 코드 변환을 통해 다양한 환경들이 이동하거나 만나며 시간-공간들이 운동할 때 발생한다. 그래서 리듬은 환경이 닫힌 것이 아니라 열린 장으로 지속적으로 움직이고 변화하게 한다.

들뢰즈는 역동적인 리듬을 규칙적인 박자와 대조하며 구별한다. 박자는 코드화된 형식을 따르며 폐쇄적이고 닫힌 환경에 머물러 있다. 그래서 고정된 틀에 갇혀 환경들 사이에 소통이 이루어지지 않는다. 이에 반해 리듬은 항상 코드 변환 상태에 놓여 측정할 수 없으며, 서로 다른 환경으로 이동해가며 스스로를 연결한다. 즉, 리듬은 불규칙적이고 가변적인 것으로 환경들을 교차시키고 변화하게 만든다. 따라서 리듬은 등질적인 시공간이 아니라 이질적인 성분들 사이로 끊임없이 방향을 바꾸어 가며 작용한다. 이렇게 리듬은 지속적으로 달라지는 시공간 속에 환경들을 형성하며 전환한다. 이처럼 리듬은 두 환경 사이에서 나타나며, 환경들을 이동하고 바꾸는 역할을 한다.<sup>52)</sup>

---

52) “환경들이 *어디에서 무엇이* 일어나는가와 관련된다면, 리듬들은 사물들이 환경의 내부와 사이에서 *어떻게 언제* 일어나는 것에 관한 것으로 환경의 유연성과 생존성은 리듬적인 것에 관련된다. 환경이 주로 공간적인 배열들과 성분들의 구성을 나타낸다면, 리듬들은 연속성과 일관성의 특정한

여기서 리듬의 비동등성과 주기적인 반복이 어떻게 동시에 성립할 수 있는지 문제가 된다. 일견, 리듬의 차이와 반복이 양립하는 것은 서로 모순되는 것처럼 보인다. 그러나 들뢰즈에게 반복은 동일성의 반복이 아니라 언제나 차이의 반복이기 때문에 가능하다. 즉, 반복은 늘 차이를 생산하며, 이 차이를 통해 서로 다른 환경들 사이에 이동이 일어난다. 그래서 리듬은 차이를 가지며, 반복은 차이의 반복이기 때문에 이 둘의 이율배반은 해결될 수 있다. 리듬의 차이가 주기적으로 반복하며, 카오스에서 환경이 만들어지고 환경들 사이에 이동과 변화가 일어나는 것이다. 이에 따라 생산적 반복은 재생산만 낳는 박자와 무관하며 언제나 리듬의 차이와 관계한다. 이처럼 차이의 반복은 생성의 기본 원리로 하위-배치에서 환경을 창조하는 데 결정적으로 기여한다.

들뢰즈는 환경에서 생성 운동을 환경의 세계에 대한 익스컬(J.V. Uexküll)의 독창적인 이론과 연관시킨다. 익스컬의 환경세계(Umwelt) 이론은 가장 복잡한 동물 주체부터 가장 단순한 동물 주체에 이르기까지 모든 동물 주체는 그의 환경에 맞게 조정된다는 이론이다. 그에게 생명의 존재는 인과 관계의 힘들에 의해 조정된 기계론적 대상이 아니라 자기의 고유한 세계를 갖는 주체로 설명된다.<sup>53)</sup> 익스컬은 생명체를 물리학적, 생리학적 법칙들이 적용되는 영역으로 환원시키는 태도를 비판하고 동물도 주체이며, 동물 주체들이 자신이 살고 있는 세계와 지각적이고 능동적으로 관계한다는 점을 증명하고자 했다. 여기서 동물 주체와 세계는 ‘기능적 원환’<sup>54)</sup> 운동에 따라 동물이 수용기

---

척도를 유지하는 ‘특수한 시간적 형식’이다.” Arjen Kleinherenbrink, “Territory and Ritornello : Deleuze and Guattari on Thinking Living beings”, *Deleuze studies*, 9.2, 2015, p. 215.

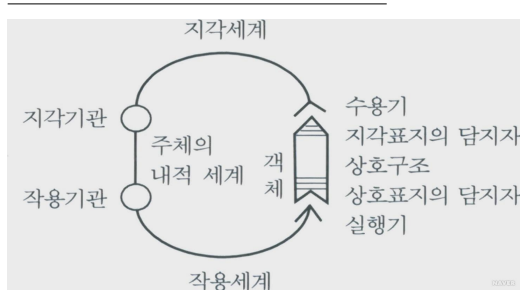
53) 로널드 보그, 『들뢰즈와 음악, 회화, 그리고 일반 예술』, 사공일 옮김, 동문선, 2003, 98-104쪽.

54) 익스컬은 대상에 대한 주체의 관계를 기능적 원환 운동의 도식을 통해 제시한다. 이 도식은 주체와 대상이 어떻게 서로 조정되고 질서지어지며, 하나의 전체를 형성하는지 보여준다. 여기서 동물의 환경세계는 지각세계와 작용세계로 순환하며, 하나의 닫힌 통일체를 이룬다. 그래서 주체와 대상은 일종의 회로 속에 놓이며, 상호 형성해가는 과정에 있다. 이를 통해 익스컬은 모든 동물 주체는 가장 완벽하게 그들 환경에 맞게 조정된다

관(지각기관)과 실행기관(운동기관)을 매개로 자신의 고유한 환경세계를 형성한다.<sup>55)</sup>

웁스킬은 선율적이고 다성악적이며 대위법적인 자연의 개념으로부터 전개해나간다. 새의 노래 안의 대위법, 거미줄에 대한 파리의 대위법, 조가비에 대한 소라의 대위법, 떡갈나뭇잎에 대한 빗방울들의 대위법, 진드기에 대한 포유류의 대위법. 이는 목적론적인 개념이 아니라 선율적인 것으로 여기서 무엇이 예술이고 자연인지 알 수 없다. 꿀벌과 금어초처럼 하나의 멜로디가 다른 멜로디 속에 ‘모티프’로 삽입될 때는 언제나 대위법이 있다. 이러한 대위법의 관계들이 평면들을 연결하고 감각의 구성물들, 덩어리들을 형성하며 생성을 결정한다. 그러나 정해진 **선율적 구성물**만이 자연을 이루는 것이 아니다. 또 다른 측면에서 무한한 **교향악적 구성의 평면**이 필요하다.” (축약 QP, 175-176/268)

이를 배경으로 들뢰즈는 웁스킬의 자연 음악론에 주목한다. 이러한 환경의 생성 작용은 웁스킬의 환경세계 이론을 통해 일종의 음악으로 출현한다.<sup>56)</sup> 웁스킬은 생물의 존재와 그것의 거주지인 환경의 상호



고 주장한다. 즉, 단순한 동물은 단순한 환경세계와 일치하고, 복잡한 동물은 풍부하게 분절된 환경세계와 일치한다. 야콥 폰 웁스킬, 『동물들의 세계와 인간의 세계 : 보이지 않는 세계의 그림책』, 게오르그 크리스타트 그림, 정지은 옮김, b, 2012, 21쪽 ; 김재인, 「들뢰즈의 스피노자 연구에서 웁스킬의 위상」, 『哲學論究』, Vol. 36, 서울대학교 철학과, 2008, 197-199쪽 참조.

55) 야콥 폰 웁스킬, *op. cit.*, pp. 256-257.

56) “대위법을 숙련한 작곡가는 생물학적 형태의 살아있는 편종(編鐘)을 연주하는데, 웁스킬은 이를 자연 ‘작곡가’로 부른다. 하모니가 ‘음악적 악보’인 것처럼 그에게 의미는 ‘자연적 악보’이며, 생물학자의 임무는 ‘자연의

연관성을 강조하기 위해 대위법<sup>57)</sup>의 관계를 들어 이 둘을 설명한다. 즉, 거미줄과 파리, 조가비와 소라, 딱갈나뭇잎과 빗방울, 진드기와 포유류 사이의 역동적인 상호 작용은 선율과 선율을 결합하는 대위법의 원리에 상응한다. 예를 들어, 거미는 파리에 대한 대위항, 파리는 거미에 대한 대위항을 형성하며 서로 대립과 조화를 이룬다. 이들의 대위법적 행동은 대위선율을 만들어내며, 자연적 구성의 비밀을 드러낸다. “웁스퀼에 따르면, 모든 성분들 속에서 대위법을 이루는 선율을 발견할 수 있는데, 한 선율은 다른 선율의 모티프<sup>58)</sup>가 되기도 하며

---

악보의 의미’를 기술하는 것이다.” Frederick Amrine, “The Music of the Organism : Uexküll, Merleau-Ponty, Zuckerkandl, and Deleuze as Goethean Ecologists in Search of a New Paradigm”, *Goethe Yearbook*, Vol. 22, 2015, pp. 52.

57) **대위법**(Contrepoint)은 일정한 기법적 · 미적 기준에 따라 2개 이상의 선율선들을 결합하는 기술 또는 그 음악을 의미한다. 대위법은 원어는 ‘contrapunctus’(punctus contra punctum)이며, ‘점 대(對) 점’의 뜻이다. 여기서 말하는 ‘점’은 동시에 진행되는 선율에 있어서 대응하는 ‘각박’의 뜻이므로, ‘점 대 점’은 광의로는 ‘선율 대 선율’이라고 해석된다. 이와 같은 ‘선율 대 선율’은 음악의 본질에서 유래하는 것이며, 그 원리는 본연적으로 계승되어 왔다. 먼저, 9-13세기에 걸친 원시적 기법인 오르가눔이 대위기법의 기원이며, 13-15세기에 걸쳐 엄격한 대위법 형식이 확립되었다. 이어 15-16세기에 걸쳐 작곡 기법은 고도로 발달하여 황금기를 맞이했으며, 바로크 시대를 거친 뒤 18세기에 와서 J.S. 바흐가 조성적 대위법을 확립했다. 바흐는 푸가 형식의 완성과 더불어 모든 가능한 대위법을 극점에까지 이끌어 올리며, 대위기법을 최고도로 발휘했다. 18-19세기에 소나타 형식이 확립되면서 대위기법의 집약인 푸가 형식이 밀려났으나 대위기법은 고전파와 낭만파 거장들의 내적 지주로서 명맥을 유지하며, 현대에 와서도 작곡 기법으로 중요한 위상을 갖고 있다. 이러한 대위법은 음의 유동적 횡선(橫線)을 대상으로 하며, 이 수평적 요소는 화음 연결을 직접적 대상으로 하는 화성법의 수직적 요소와 뚜렷한 대조를 보이면서 작곡 기법으로서 귀중한 역할을 형성해왔다. 세광음악출판사 편, 『音樂大事典』, 세광음악출판사, 1996, 213-215쪽 참조.

58) **모티프**(Motif)는 ‘움직이게 하다’라는 의미의 라틴어 ‘motivum’에서 유래한 용어로서 일반적으로 예술 창작 혹은 표현의 제작 동기, 동인(動因), 원동력을 뜻한다. 음악에서 모티프는 음악을 구성하는 요소 중 독립성을 지닐 수 있는 최소의 단위를 의미한다. 한 곡이 통일성을 갖게 하는 특징적인 음형으로 주제보다 짧고 단편적이다. 동기는 특별히 소나타나 교향곡의 소나타 알레그로 형식으로 된 악장에서 중요하게 다루어지는데, 제1부에 나타난 동기의 특징적 요소들이 발전부에서 다양하게 변형되고 발

이는 서로 상호적이라는 것이다. 즉, 음악으로서의 자연.”(*MP*, 386/596)<sup>59)</sup> 익스퀼에게 개체의 삶은 환경세계와 의미론적 관계를 유지하는 선율에 비유되고 자연은 이러한 개체들 전체의 선율을 대위법적 화음에 맞춰 완성하는 교향악에 비유된다.<sup>60)</sup> 그래서 각 주체의 환경 세계들을 지휘하고 총괄하는 일종의 교향악으로서 자연은 ‘음악으로서의 자연’으로 나타난다.

이처럼 들뢰즈는 리토르넬로의 하위-배치를 통해 카오스에서 환경이 만들어지는 과정을 음악의 원리로 설명한다. 첫 번째 단계에서 리토르넬로는 카오스에서 환경과 리듬을 끌어내며, 영토적 배치의 시초를 열고 조직한다.<sup>61)</sup> 카오스에서 환경은 가장 원초적인 리듬의 운동을 통해 태어나며 코드화의 질서에 따라 움직이고 변화하게 된다. 리듬은 규칙적인 박자와는 다른 차이의 반복으로 리토르넬로의 원리에 기초한다. 이에 따라 생물 주체와 환경 사이에 대위법의 관계를 제시한 익스퀼의 환경세계 이론은 자연 음악의 좋은 사례가 된다. 즉, 카오스에서 환경이 태어나고 생성하는 과정은 그 자체로 일종의 자연의 음악, 자연의 교향악을 이룬다. 리토르넬로는 이러한 하위-배치에서 환경의 생성 운동을 하나의 음악으로서 자연으로 구현한다. 이를 통해 음악은 특정한 예술 장르에 머물지 않으며, 자연에서 환경을 창조

---

전되기 때문이다. 고전적인 음악 형식론에서 동기는 2마디 구조를 가지며 (다시 2개의 부분 동기로 나누어지는 일도 있다), 2개의 동기가 결합해 작은 악절을 이루고, 2개의 작은 악절이 결합해 큰 악절을 이룬다. *Ibid.*, p. 242.

59) “익스퀼은 ‘자연의 음악적 법칙’에 관해 생명을 환경과 상호적 규정의 관계에서 펼쳐지는 것으로서 이해했다. 그에 따르면, 다른 종은 서로에게 모티프와 대위법들을 제공하며, 동물들의 행동에 적용된 음악적 용어는 비유가 아니라 문자 그대로 생명의 역동성으로 이해할 수 있는 형식이라고 주장했다. 이에 따라 종들은 특수한 운명에 미리 규정된 것이 아니라 대위법들과 마주침들의 우발적이고 우연한 선택들로부터 출현하고 개입한다. …… 익스퀼의 음악적 용어들은 들뢰즈에게 초월적 원리들에 기대지 않고 생물들의 조건들을 설명하고 분석할 수 있는 수단을 제공한다.” Arjen Kleinherenbrink, *op. cit.*, pp. 210-211.

60) 야콥 폰 익스퀼, *op. cit.*, p. 258.

61) Vincent Jacques, “Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze”, *Horizons philosophiques*, Vol. 16, No. 1, 2005, p. 13.

하는 생성의 원리로 출현한다.

### 3) 내부-배치

리토르넬로의 두 번째 배치는 차원적 성분이 영토라는 **내부-배치**(Intra-Agencement)를 형성한다. 차원적 성분이 배치의 내부에서 영토를 특정한 방식으로 조직하며, 내부-배치는 배치의 실질적인 중심을 이루게 된다. 하부-배치가 환경을 구성했다면, 내부-배치는 배치의 요소들이 본격적으로 영토에 배치되는 단계이다. 이에 따라 하부-배치가 하나의 자연 음악을 이룬다면, 내부-배치는 자연에서 예술이 어떻게 탄생하고 발전하는지 제시한다. 들뢰즈는 영토가 표현성을 얻는 계기에서 예술의 원초적 기원을 발견한다. 영토화 운동은 리토르넬로를 통해 복잡한 음악적 기법들을 구사하며 자연은 예술의 경지에 이르게 된다. 들뢰즈는 이러한 영토의 출현에서 예술의 본질을 찾으며, 예술이 인간만의 영역이 아니라 자연과 동물을 통해 시작된다는 것을 보여준다.

영토는 환경과 리듬의 영토화 작용을 통해 생겨난 생산물이다. 여기서 “환경의 성분들이 방향을 가리키는 것이 아니라 차원을 가리키게 되었을 때, 기능적인 것이 아니라 표현적인 것이 될 때, 비로소 영토가 생기는 것이다.”(MP, 387/597) 환경이 코드화의 규칙에 따른 기능적인 것에 머물러 있다면, 영토는 표현적인 것과 결부되어 있다. 그래서 표현적 질료가 영토를 정의하며, 리듬이 표현성을 얻을 때 영토가 만들어진다. 이러한 점은 동물들이 자신의 영역을 표시하기 위해 하는 특정한 행위에서 잘 나타난다. 들뢰즈는 스케이노포이에테스 덴티로스트리스(Scenopoïetes Dentirostris)라는 새를 예로 들고 있다. 이 새는 매일 가지에서 딴 나뭇잎의 안쪽을 뒤집어 땅바닥과 대비가 일어나도록 표시한 후, 나무 가지에 앉아 노래를 부른다고 한다. 이는 다른 실용적 목적이 아니라 오직 표현을 위한 행위로 이를 통해 자신의 영토를 확보한다.

비가 많이 오는 호주의 숲의 스케이노포이에테스 덴티로스트리  
스라는 새는 아침마다 나뭇잎을 뜯어내고 그것을 잘라서 잎들의  
희미한 안쪽 면이 땅과 대조되도록 뒤집는다. 그렇게 레디-메이  
드처럼 무대 하나를 세우고, 침뿌리나 종려나무 가지 위에서 부  
리 아래 깃털의 노란 밑동을 다 드러내며, 그들의 고유한 음조  
들과 또 중간에 그가 흉내 내는 다른 새들의 음조들로 구성된  
복잡한 노래 하나를 정확하게 부른다. 이것은 완벽한 예술가이  
다. (QP, 174/266)

이처럼 들뢰즈에게 영토는 표현을 통해 생겨나며, 지표가 영토를  
만든다. 영토에서 작용하는 다양한 기능들은 영토화의 산물로 영토를  
형성하는 표현성을 전제한다. 이렇게 표현을 통해 영토가 나타나고  
그런 뒤에 영토에서 여러 기능들이 조직된다. 이에 따라 들뢰즈는 공  
격을 영토성의 기반으로 삼는 동물행동학자 로렌츠(K. Lorenz)의 주  
장을 비판한다. 그에 따르면, 영토성은 생존을 위해 싸우는 동물들의  
원초적 충동의 부산물이다. 영토에서 공격은 자원이 고갈되지 않고  
가장 강한 것이 원하는 짝을 얻고 후손이 방어된 영역에서 거주하게  
보장한다. 하지만 들뢰즈는 어떠한 기능도 영토성을 설명할 수 없으  
며, 오히려 영토성이 기능들의 재조직화를 설명한다고 주장한다.<sup>62)</sup> 그  
래서 그는 공격 등의 여러 기능들은 영토화를 통해 나타나는 것이며,  
그 역이 아니라고 강조한다. 들뢰즈에게 영토화는 고유한 특질들이  
출현하며, 리듬이나 선율이 표현성을 획득할 때 이루어진다. 이렇듯  
그는 영토화의 요인을 본능적인 것이 아니라 표현적인 것에서 찾으  
며, 영토의 원천을 본질적으로 표현성으로 규정한다.

들뢰즈는 영토적 표현의 출현에서 예술의 원초적 기원을 발견한

62) 로널드 보그, *op. cit.*, p. 96. 로렌츠에게 공격성은 종 내부의 행동, 곧  
같은 방식으로 공간을 나누고 또 번식을 위해 가장 훌륭하고 강한 짝을  
같은 방식으로 고르려고 하는 동종 동물의 '사회적' 행동이다. 그래서 로  
렌츠는 공격성은 근본적으로 나쁜 것이 아니라 오히려 종을 보존하는 것  
이라 여겼다. 보다 자세한 내용은 콘라트 로렌츠, 『공격성에 관하여』, 송  
준만 옮김, 이화여자대학교 출판부, 1996을 참고할 것.



다.<sup>63)</sup> 영토와 같이 어떠한 표현의 영역을 소유하는 것, 이것이 바로 예술의 출발이 된다. 따라서 예술가는 자신만의 고유한 영역을 개척하여 최초의 경계석을 세우는 자로 예술은 그것을 알리는 일종의 ‘포스터, 플래카드’이다. 이렇게 스스로의 영토나 영역을 확보하여 서명을 하면 영토를 나타내는 지표는 ‘레디-메이드’(Ready-Made) 즉, ‘기성품’이 된다. 뒤샹(M. Duchamp)이 기성품에 서명을 하여 일상적인 사물을 예술 작품으로 만들었듯이, 영토에 소유를 표시하면 흙더미에 불과했던 영토도 예술로서의 가능성을 갖는다. 그래서 들뢰즈에 따르면, 예술가는 영토의 운동에서 표현의 질료를 형성하고 해방하는 자로 스케이노포이에테스라는 새는 일종의 ‘아르 브뤼’(Art Brut)<sup>64)</sup>를 실천하고 있는 것이다.(MP, 389/601) 이처럼 들뢰즈는 자연의 영토에 동물들이 표현하는 행위에서 예술의 원형을 찾아낸다. 이에 따라 그는 예술이 인간만의 특권이 아니라고 생각한다. 그에게 자신의 영토를 나타내는 노래를 부르는 새들은 모두 예술가와 다를 바 없다.

이러한 점은 자연의 새의 노래를 소재로 많은 작품을 작곡했던 메

63) ‘표현’에 관한 보다 자세한 연구는 Jim Vernon, “Deleuze on the Musical Works of Art”, *Intensities and lines of flight : Deleuze Guattari and the arts*, Antonio Calcagno · Jim Vernon · Steve G. Lofts ed., Lanham, MD, 2014, pp. 55-66을 참고할 것.

64) 아르 브뤼(Art Brut)는 프랑스의 화가 장 뒤뷔페(J. Dubuffet)가 1945년에 아마추어 화가 및 정신병자의 세련되지 못한 미술을 지칭하기 위해 만든 용어이다. 원래 뜻은 ‘원생(原生, Raw) 미술’로 거칠고 다듬어지지 않은 형태를 말한다. 브뤼라는 말 자체에 이성의 통제를 벗어났다는 의미가 들어 있다. 따라서 지성을 배격하고 본능 및 무의식을 작품 창조의 원동력으로 삼았다. 뒤뷔페에 따르면, 지성인이란 ‘방향도 없고 불투명하며, 속에 든 것도 없는 무기력한 인간’이라고 말할 수 있는데, 그의 신랄한 비판이 밑받침이 되어 나온 발상이다. 뒤뷔페는 정신병자나 광인, 어린이의 작품에서 전문가의 작품에서는 느낄 수 없는 순수하고 독창적인 구성 요소가 내재한다고 보아 그들의 기법을 의도적으로 도입하였다. 그는 미숙한 가운데 드러나는 비의도적이며 신선한 예술 감각을 높이 평가하였는데, 이후 많은 화가들이 이런 기법을 응용하게 되었다. 이러한 시도는 현대미술의 극단적인 지적, 이론적 성향을 바꿔 놓는 기폭제가 되었다. 우연성, 원시적 감성, 본능적 충동 등을 중요시한 뒤뷔페의 사상은 20세기 초 기존 가치 체계의 파괴를 모토로 내건 다다와 인간의 잠재된 본능을 파헤친 초현실주의에 접맥되어 있다. 안연희, 『현대미술사전』, 미진사, 2011, 269-270쪽 참조.

시앙(O. Messiaen)<sup>65)</sup>의 ‘새-되기’에서 잘 드러난다. 그는 새들의 음악에 큰 관심을 갖고 있었는데, 새들을 우리 행성에 존재하는 가장 위대한 음악가로 생각했다. 그는 세계 도처의 많은 현상들을 조사해서 매우 정밀하게 수백 가지의 새소리를 기보했다. 그의 대표작 중 하나인 <새들의 카탈로그>는 피아노 독주를 위한 13개의 곡들로 구성되어 있는데, 각각의 곡들은 특정한 새의 묘사에 집중하여 새의 노래를 정교하게 표현하고 있다. 그의 새 노래의 변주들은 단순한 표제적 인상주의가 아니라 음악과 자연 사이의 역동적인 상호 작용을 보여준다.<sup>66)</sup> 그래서 메시앙의 새-되기는 음악이 자연의 소리이자 자연이 하나의 음악으로 자연과 음악이 교감하며, 예술가로서 노래하는 새들의 모습이 잘 나타난다.

이렇게 리토르넬로는 리듬과 선율의 영토화를 통해 표현적인 것이 되며, 표현적 질은 자신을 전개하고 펼쳐가는 운동을 한다. 여기서 표현의 질료들은 영토와 내적 충동 그리고 영토와 외적 환경의 관계를 표현한다. 들뢰즈에 따르면, 표현적 질은 내부 환경에서 **영토적 모티프**(Motifs Territoriaux)를 구성하고 외부 환경에서 **영토적 대위법**(Contre-Points Territoriaux)을 구성한다. 모티프는 선율이나 리듬을 구성하는 최소 단위이며, 대위법은 둘 이상의 선율을 동시에 결합하는 작곡 기법을 의미한다. 여러 종류의 모티프를 결합하여 변화를 주고 여기에 대위적인 선율을 붙여 나름의 표현적인 형식이 만들어진 다. 이처럼 자연은 원초적인 표현의 차원에서 나아가 영토적 모티프

65) 프랑스의 작곡가로 당시 성행하던 신고전주의적 추상미를 추구하는 경향에 반대해 현대에 ‘살아 있는 음악’을 창조하고 음악을 인간과의 깊은 관계 속에서 찾으려 하는 목적에 따라 실험적인 작곡 활동을 했다. 메시앙의 음악은 정교한 리듬 기법과 12음기법을 한 단계 더 세분화시켜 50년대 음렬음악에 영향을 미친 총렬주의(Total Serialism), 새소리와 같은 자연적 음향의 사용 등이 특징이다. 그는 개혁적인 전위주의자로서의 위상과 달리 철저히 가톨릭 교리를 바탕으로 하여 음악을 구상하였다. 인간과 자연과 신의 세계를 표현하고자 노력하였던 메시앙은 특히 자연의 소리 중에서 다양한 새소리를 악보로 옮기고 그 소리의 근원에 의해 인간 감성에 근접하려는 음악을 시도했다. 메시앙에 대한 보다 자세한 연구는 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 III』, 音樂世界, 2003, 245-272쪽을 참고할 것.

66) 로널드 보그, *op. cit.*, pp. 53-57.

와 대위법을 구사하는 단계로 발전한다. 이에 따라 예술은 추상적인 포스터나 플래카드의 단계에서 벗어나 보다 구체적인 양상으로 변모한다. 또한 단순히 소유를 표시했던 서명은 독자적인 ‘스타일’로 발전하여 예술의 고유성과 자율성을 드러내게 된다.

나아가 “영토적 모티프는 **리듬적 얼굴** 또는 **리듬적 인물**(Personnages Rythmiques)<sup>67)</sup>을 형성하고 영토적 대위법은 **선율적 풍경**(Paysages Mélodiques)을 형성한다.”(*MP*, 391/604) 영토적 모티프는 반복적으로 등장하여 주도적으로 이끌어가며, 리듬 자체가 완전히 인물화 될 때, 리듬적 인물로 발전한다. 영토적 대위법은 지속적으로 변화하는 배경을 만들어내며, 선율 자체가 음의 풍경을 이룰 때, 선율적 풍경으로 발전한다.<sup>68)</sup> 이렇게 모티프-리듬이 인물화되고 대위법-선율이 풍경을 이루면서 자연은 하나의 예술적 장면으로 나타나게 된다. 즉, 모티프의 리듬이 생생한 인물로 등장하고 대위법의 선율이 역동적인 풍경을 드러내며, 환상적인 조화를 연출하면서 자연은 예술의 절정에 도달한다. 이처럼 영토적 모티프와 대위법이 리듬적 인물과 선율적 풍경을 만들어 낼 때, 자연은 예술로 거듭날 수 있다. 그래서 리듬 자체가 인물화 되고 선율 자체가 풍경이 되는 지점에 이르러야 모티프와 대위법은 예술로서 생명력을 갖는다.<sup>69)</sup>

67) ‘리듬적 인물’은 메시앙이 발전시킨 개념이다. “메시앙의 ‘리듬적 인물’의 개념은 첨가된 음길이의 개념을 확장한 것으로 이해할 수 있다. 리듬의 음길이들을 더하거나 혹은 빼거나 하여 음형(Figure)을 계속적으로 변양함으로써, 작곡가는 역동적인 관계들이 무대 인물들의 관계들인 듯한 ‘리듬적 인물’을 개발시킨다.” *Ibid.*, p. 50. “리듬적 인물들은 극장의 장면에 비견할 만한 역동성과 복합적인 양상들의 구성에 따른 리듬적 집단을 나타내며, 그것들은 반대되는 특성의 서로 다른 인물들에 개입하는 상호 의존 관계에 놓여 있다.” Maël Cuesdon, “Même les constantes sont pour la variation. Sur trois usages de la mélodie dans *Capitallisme et schizophrénie*”, *Gilles Deleuze La Pensée-Musique*, p. 45. 리듬적 인물에 관한 보다 자세한 내용은 같은 책 44-45쪽을 참고할 것.

68) “우리는 영토적 모티프를 리듬적 얼굴 혹은 인물이라 부른다. 리토르넬로는 사실상 리듬적 인물의 탄생을 제공하는데, 리듬적 인물은 리듬을 수반하는 존재가 아니다. 리듬은 그 자체로 눈에 띄며, 얼굴과 인물이 된다. 또한 우리는 리듬적 대위법을 선율적 풍경이라 부른다. 리듬이 자율화되는 전체로서 선율적 풍경은 선율에 수반하는 풍경이 아니라 선율이 그 자체 풍경이 된다.” Vincent Jacques, *op. cit.*, p.15.

들뢰즈는 인간의 예술도 자연과 같은 과정을 거친다고 주장한다. 이에 따라 인간의 예술에서 리듬적 인물과 선율적 풍경이 모범적으로 나타나는 예들을 제시한다. 우선, 프루스트의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 뱅퇴이유의 소악절은 작품이 전개되면서 여러 모티프들이 대위법으로 구사되어, 스완과 오데트라는 리듬적 인물과 불로뉴 숲이라는 선율적 풍경을 만들어낸다.<sup>70)</sup> 그리고 바그너의 음악에는 리듬적 인물의 내재화가 잘 드러난다. 가령, 그의 오페라 <니벨룽의 반지>에서 라이트모티프(Leitmotif)<sup>71)</sup>는 지그프리트와 대응되는 모티프로 그가 나타날 때마다 등장하는데, 이는 리듬적 인물을 잘 보여준다.<sup>72)</sup> 나아가 들뢰즈는 선율적 풍경이 잘 드러나는 음악으로 교향시를 창시한 리스트와 표제음악을 대표하는 가곡 장르를 들고 있다. 이들 음악은 절대음악에서 벗어나 음악 외의 시나 소설, 회화, 자연에서 얻은 영감들을 관현악과 성악으로 표현하며 선율적 풍경을 환기한다. 이와 같이 리듬이 인물로 나타나고 선율이 풍경으로 나타나는 것은

69) 민진영, 「여성-되기와 질 들뢰즈의 예술론」, 『프랑스 문화연구』, 제15집, 한국프랑스문화학회, 2007, 136쪽.

70) *Ibid.*, p. 137.

71) 라이트모티프(Leitmotif)는 바그너가 오페라의 연속성을 위하여 사용한 일종의 음악 기법으로 ‘유도동기’로 불린다. 라이트모티프는 끊이지 않는 선율, 극의 내용에 따라 일관되게 적용되는 조성, 고정적인 악기의 사용 등 다양한 기법을 통하여 작품 속에서 지속적으로 등장한다. 라이트모티프는 이미 베를리오즈, 슈만, 리스트가 사용했던 ‘고정동기’, ‘순환동기’, ‘회상동기’라고 불리는 음악 기법들과 큰 차이는 없으나 특별히 오페라에서 사용되고 보다 다양한 유형과 구체적인 표현을 특징으로 한다. 베르디와 베버도 라이트모티프의 유형을 사용하고 있지만 부분적인데 반하여 바그너의 라이트모티프는 짧지만 함축적인 의미를 가지고 작품 전체를 연계시키는 중요한 음악 요소이다. 라이트모티프는 성악 파트에서만 아니라 기악 파트에서도 나타나는데, 극중의 배역은 물론 사물이나 분위기까지 표현하는 무한 선율의 역할을 수행하면서 극의 연속성을 돕는다. 바그너의 초기 오페라에서 라이트모티프는 반복되는 선율이나 프레이즈로 시도되었지만 점차 음악극으로 가면서 음정이나 리듬, 조성 등을 변화시킨 다양한 유형의 라이트모티프가 만들어졌다. 라이트모티프가 가장 많이 사용된 바그너의 오페라는 <니벨룽의 반지>로 제2부 ‘발퀴레’의 제1막 3장에서는 ‘검의 동기’가 무려 21회나 나타난다. 홍세원, 『낭만파 음악』, 연세대학교 출판부, 2010, 251-252쪽.

72) 이진경, 『노마디즘 2』, 247쪽.

예술의 발전 과정에서 중요한 계기가 된다. 이것은 자연이 그 자체 예술이 되고 예술이 그 자체 자연이 되는 신비로운 접점을 잘 보여준다. 그래서 “이것이 예술의 최종 단계는 아닐지라도 예술은 이와 같은 과정을 거친다.”(*MP*, 393/606) 즉, 자연은 리듬의 인물화와 선율의 풍경화를 통해 예술의 경지에 이른다.

들뢰즈는 영토에서 리듬적 인물과 선율적 풍경이 어떻게 성립하는지 임계적(*Critique*, 臨界的) 거리를 통해 설명한다. 그에 따르면, 영토는 같은 종에 속하는 두 개체 사이의 임계적 거리로 에토스(*Ethos*)를 성립하게 한다. 하나의 개체는 자신의 영역을 확보하기 위해 영토에 표시를 하며, 다른 개체와 임계적 거리를 형성한다. 임계적 거리는 표현적 질료에서 유래하는 관계로 에토스 안의 개체들의 자율성을 보장해주는 거리이다. 이렇게 영토는 같은 종의 개체들이 상호 공존하면서 변별적인 차이를 갖게 하며, 서로 다른 종들이 최대한 많이 공존할 수 있도록 종을 분화시킨다. 이러한 임계적 거리를 통해 영토 안의 같은 종들은 리듬적 인물로 변하며, 동시에 서로 다른 종들은 선율적 풍경으로 변한다. 즉, 같은 종들은 함께 모여서 주된 리듬적 인물을 형성하고 서로 다른 종들은 분산되어 일종의 선율적 풍경을 이루게 된다. 이처럼 들뢰즈는 임계적 거리를 통해 영토에서 리듬적 인물과 선율적 풍경이 나타나는 원리를 보여준다.

여기서 들뢰즈는 메시앙의 <크로노크로미>를 예로 들고 있다. 메시앙은 이 작품에서 새들의 합창 소리를 통해 새들이 사는 세계에 대한 그리스풍의 송가를 만들려고 했다. 크로노크로미(*Chronochromie*)는 시간을 뜻하는 ‘크로노스’와 색을 뜻하는 ‘크롬’을 합쳐서 만든 곡으로 시간-색깔 또는 색깔-시간을 가리킨다.<sup>73)</sup> 메시앙이 음악에서 가장 열성적으로 실험했던 분야가 리듬으로 리듬은 유동적인 시간을 전제한다. 그는 음악가가 다양하고 서로 중첩된 시간에 민감해야 한다고 보며, 리듬을 통해 시간을 실험하고 새로운 시간 관계들을 나타내고자 했다. 그래서 그의 목적은 음악을 통해 우주의 리듬에 관여하여 영원한 시간을 분절하는 것이다.<sup>74)</sup> 이러한 시간의 비밀을 아는 것은

73) *Ibid.*, pp. 152-154.

74) 로널드 보그, *op. cit.*, pp. 48-52.

그가 사랑한 새로 그들의 우는 소리는 색채로서의 화음, 색칠된 시간으로서 신비로운 우주의 음악을 들려준다. 18종류의 새의 우는 소리와 광경을 표현한 이 곡은 복잡한 대위법과 화음에 따라 자율적인 리듬적 인물과 선율적 풍경을 형성하고 있다.<sup>75)</sup>

예술은 인간을 기다리지 않은 채 시작할 뿐만 아니라 아마도 뒤늦게 인공적인 조건들이 갖추어지고 나서야 비로소 인간에게 나타나다고 요청할 수 있다. (MP, 394/609)

이렇게 들뢰즈는 동물의 표현 행위에서 시작하여 자연이 영토에서 음악 예술에 도달하는 과정을 제시한다. 이러한 측면에서 들뢰즈는 예술이 인간과 함께 시작되었다는 생각은 옳지 않다고 주장한다. 그에게 예술은 인간 이전에 자연에서 유래하며, 인간의 인공적인 예술은 그 이후에 출현한다. 그래서 예술은 인간에게 고유한 것이 아니라 인간을 넘어 자연과 동물의 세계에서 시작되고 나타난다.<sup>76)</sup> 이처럼 예술은 자연에서 잉태된 것이며, 자연은 예술이 탄생하고 창조된 기원이 된다. 이에 따라 기존의 철학에서 예술의 기원을 노동이나 종교에서 찾았는데, 들뢰즈는 인간 중심적인 관점을 벗어나고자 한다. 여기서 노동이나 종교는 예술의 기원이 아니며, 영토화의 두 가지 효과를 통해 나타난다. 영토 안에서 기능들이 재조직화되면 노동이나 직업이 되고 영토의 모든 힘들이 모이는 대지<sup>77)</sup>를 통해 재결집하면 종

75) “메시앙의 새 노래의 ‘모방’과 그의 운율적 리듬의 개념 그리고 ‘리듬적 인물’은 분명히 들뢰즈에게 그의 이론적 추측들을 위한 유용한 재료들을 제공했다.” Ronald Bogue, “Rhizomusicology”, *Substance*, Vol. 20, No. 3, Is. 66, Special Issue : Deleuze & Guattari, 1991, p. 98. 들뢰즈와 메시앙의 관계에 관한 보다 자세한 연구는 같은 논문 91-98쪽을 참고할 것.

76) 들뢰즈는 그의 마지막 저작인 『철학이란 무엇인가』에서 리토르넬로를 다시 언급하며 다음과 같이 주장한 바 있다. “아마도 예술은 동물과 함께, 적어도 하나의 영토를 잘라 집을 만드는 동물과 더불어 시작된다.” *Q P*, 174/265.

77) 들뢰즈에 따르면, **대지**(Terre)는 영토의 모든 힘들이 합류해 에너지들이 맞대고 있는 곳이다. 이러한 대지는 강렬한 중심으로 영토 안에 위치하는 동시에 영토 밖에 위치한다. 그래서 영토는 안이든 밖이든 어떠한 강렬한

교가 생겨난다.<sup>78)</sup> 이를 통해 예술은 노동의 기능에서 독립하여 영토를 만드는 표현적인 특질을 통해 가능해진다. 반대로 종교의 제의는 이러한 표현적 영토화에 의해 시작되고 존속할 수 있다.<sup>79)</sup> 따라서 예술은 근원적으로 자연에서 태어나며, 인간의 노동이나 종교도 영토화의 산물이다.

이러한 논의들을 바탕으로 들뢰즈는 리토르넬로에 대해 다음과 같이 정의한다. “**표현의 질료 전체가 어울려 영토를 그리고 영토적 모티프나 영토적 풍경으로 발전해갈 때 이것을 리토르넬로라 부른다.**”(MP, 397/613) 리토르넬로는 표현을 통해 영토를 만들고 그 영토들을 모티프나 풍경으로 변화시키는 원리이다. 즉, 리토르넬로는 영토에 표현성을 부여하며 일종의 음악적 현상으로 창조하는 역할을 한다. 리토르넬로를 통해 영토는 표현적인 것이 되며, 일종의 자연 음악으로서 예술성을 갖게 된다. 이에 따라 들뢰즈는 좁은 의미에서 배치하는 소리의 리토르넬로이며, 소리에 특권이 주어진다고 주장한다.

이와 같이 들뢰즈는 리토르넬로의 내부-배치를 통해 영토화의 운동에서 예술의 근원을 이루는 원리를 포착한다.<sup>80)</sup> 그는 예술의 시원적

---

중심을 향해 있으며, 이 중심은 미지의 고향이자 지상의 모든 힘들의 원천으로서 여기서 모든 것이 결정된다. (MP, 395/610)

78) 가령, 어떠한 노동이나 직업도 영토가 있어야 행해질 수 있다. 농사를 짓는 것도 땅이 있어야 하고 공장에서 일하는 것도 터와 구역이 필요하다. 또한 시장에서의 장사도 장사꾼들 사이에 영토성인 일종의 텃새가 필요하다. 이처럼 영토에서 일정한 기능들이 조직될 때, 노동이 성립할 수 있다. 또한 원시 신앙의 경우 영토의 가장 중심이 되는 곳에 수호신을 모신다. 그래서 종교는 이러한 영토에 복을 기원하며 제례 의식을 치르는 표현적 영토화를 통해 시작된다.

79) 이진경, *op. cit.*, p. 249. 들뢰즈에 따르면, 영토는 코드와 끊임없이 엮이리며 환경과 다른 코드의 자유로운 여백에서 나타난다. 그래서 영토는 환경들 사이에 코드 변환이 지속적으로 이루어진다고 해도 ‘탈코드화’의 차원에서 형성된다. 즉, 영토는 환경의 공간과 달리 코드의 규칙성이 사라지는 시점에서 영토화 운동을 통해 형성된다고 할 수 있다. (MP, 396-397/611-612)

80) “들뢰즈에게 영토화의 행위는 하나의 미학적 구성을 갖는다. 즉, 영토는 예술의 효과이며, 반대로 예술은 영토화 활동의 산물이다.” Manola Antonoli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, L’Harmattan, 2012, p. 213.

본질을 어떠한 표현성에서 찾으며, 이를 자연의 동물들의 표현 행위에서 발견한다. 이에 따라 예술은 영토와 같이 표현의 영역을 확보하는 데서 시작하며, 예술가는 표현의 영역을 개척하는 자이다. 이러한 영토의 표현성이 고유한 스타일을 획득하며, 영토적 모티프와 대위법을 형성한다. 그리고 모티프와 대위법이 리듬적 인물과 선율적 풍경으로 발전해가는 광경을 장대하게 펼친다. 이를 통해 자연은 예술이 되고 예술은 자연이 되며, 자연과 예술이 서로 교감하게 된다. 이렇게 자연에서 표현을 통해 영토를 성립시키고 하나의 음악 예술로 만들어내는 원리가 바로 리토르넬로이다. 이처럼 모든 영토는 예술의 효과이자 영원한 원천으로 예술이 인간 이전에 자연에서 발생한다는 것을 보여준다. 이렇듯 들뢰즈는 리토르넬로를 통해 예술의 영역을 인간을 넘어 자연과 동물의 세계로 확장한다.

#### 4) 상호-배치

리토르넬로의 세 번째 배치는 이행적 성분이 우주로 향하는 **상호-배치**(Inter-Agencement)이다. 내부-배치가 영토와 대지를 형성하며 배치의 중심을 이루었다면, 상호-배치는 영토에서 이동하며 벗어나는 단계를 다룬다. 상호-배치는 영토화된 배치가 어떻게 다른 배치를 향해 열리고 새로운 배치가 생겨나며 이행하는지 보여준다. 들뢰즈는 리토르넬로가 변화하며 배치가 바뀌는 과정을 새들의 예를 통해 설명한다. 영토는 언제나 생성 중으로 탈영토화와 재영토화 운동이 끊임없이 교차한다. 이러한 탈영토화의 극한에서 배치는 영토를 벗어나 우주로 나가며, 여기에는 코스모스의 힘이 작용한다.

환경에서 영토로 바뀌며, 카오스의 힘에서 대지의 힘으로, 기능적인 리듬에서 리듬의 표현-되기로, 코드 변환에서 탈코드화로 끊임없이 이동이 일어난다. 이는 어떠한 진화의 과정이 아니라 이행의 문제이다. 이렇게 환경은 지속적으로 상호 이동을 반복하는 운동을 통해 영토로 이행한다. 여기서 리토르넬로는 영토적 배치로 나아가 배치를



만들거나 배치 밖으로 빠져 나온다. 이를 통해 리토르넬로는 끊임없이 영토화하거나 탈영토화하며 발생하고 사라지기를 반복한다.<sup>81)</sup> 이처럼 리토르넬로를 통해 환경에서 영토로 이행하며, 영토는 다시 탈영토화 운동을 통해 영토를 벗어나게 된다. 이에 따라 배치는 탈영토화의 극단에서 영토를 넘어 무한한 우주로 이동한다. 이와 같이 상호-배치는 리토르넬로의 이행을 통해 배치들을 지속적으로 바꾸고 전환하는 역할을 한다. 그래서 상호-배치는 끊임없이 배치의 변화를 일으키며, 배치는 우주로 이행한다.<sup>82)</sup>

들뢰즈는 상호-배치가 어떻게 일어나는지 여러 동물들의 사례를 제시한다. 가령, 수컷 굴뚝새의 경우 자신의 영토에서 동지를 짓기 위해 노래를 부르다가 암컷이 나타나면 자기 집에 초대하기 위해 다르게 노래를 부른다고 한다.

연작과의 굴뚝새들의 경우, 수컷은 자신의 영토를 소유하게 되면 있을 수 있는 침입자에 대해 방어하기 위해 ‘음악 상자의 리토르넬로’를 생산한다. 그는 이 영토 안에 종종 12개에 이르는 동지들을 직접 짓는다. 그러다 암컷이 도착하면, 그는 동지 앞에 앉아 방문하도록 초대하는데, 날개를 늘어뜨리며, 노래의 강도를 낮추어 단순한 트릴이 되도록 한다. (MP, 397-398/613-614)

이와 같이 굴뚝새의 서로 다른 노래를 통해 동지의 리토르넬로에서 구애의 리토르넬로로 배치가 변화한다. 즉, 자신의 영역을 표시하는 영토적 배치는 암컷을 끌어들이는 구애의 배치로 전환한다. 이러한 리토르넬로의 변화를 통해 배치들 사이에 상호 이행이 일어나는 것이

81) Vincent Jacques, *op. cit.*, p. 16.

82) “들뢰즈는 영토가 항상 그것의 고유한 배치에서 코스모스로의 탈영토화를 가리키는 상호-배치로 이동한다는 것을 선언함으로써 **영토적 개방성**을 주장한다. 상호-배치의 개념은 영토의 구성 요소들이 동시에 여러 리토르넬로와 관계할 수 있다는 사실을 가리킨다. …… 지구와 우주의 힘들은 통일화된 전체를 가리키는 것이 아니라 영토적 배치들 사이의 차이들을 작동시키는 이질성을 가리킨다.” Arjen Kleinherenbrink, *op. cit.*, p. 221.

다. 이렇게 영토화된 배치는 그 자체로 새로운 배치를 형성할 수 있는 충분한 잠재력을 갖는다. 이를 통해 새로 형성된 배치는 언제나 탈영토화하거나 탈영토화하는 중에 있으며, 새로운 배치 내부에서는 재영토화가 일어난다. 즉, 배치는 기존의 영토화된 배치를 벗어나 새로운 영토로 변화할 가능성을 가지며, 형성된 배치 내부에서는 다시 영토화하는 운동이 동시에 발생한다. 이처럼 상호-배치를 통해 영토적 배치의 기능은 다른 배치를 조직하거나 이행하기 위한 요인으로 작동하게 된다.

또한 피리새 과의 수컷의 경우 둥지 짓는 시늉만 내는데, 뜯어온 ‘풀잎’을 암컷이 나타나면 유혹하기 위한 재료로 사용하거나 자신이 먹기도 한다.

예를 들어 오스트레일리아의 피리새들의 경우처럼, 수컷이 둥지를 만들지 않고 재료들을 나르거나 둥지를 짓는 흉내에만 그칠 때도 있는데, 어떤 때는 부리 안의 짚의 잎으로 암컷에게 구애를 하고 어떤 때는 둥지의 재료와는 다른 재료를 사용하며, 어떤 때는 풀잎을 구애의 초기 단계나 이전의 단계에서만 쓰며, 어떤 때는 풀을 주지 않고 쪼아 먹는다. (MP, 399/615-616)

이 경우 둥지 짓기는 영토적 배치에서 벗어나며, 구애도 자율적인 배치로 변하게 된다. 표현의 질료인 ‘풀잎’은 영토적 배치에서 구애의 배치로 가는 이행의 성분으로 작용한다. 풀잎은 탈영토화된 혹은 탈영토화 중에 있는 하나의 성분으로 풀잎은 배치들을 바꾸는 일종의 ‘배치의 변환기’로 기능한다.<sup>83)</sup> 풀잎은 서로 다른 배치들을 연결하거나 변화시키는 이행의 요소로 작동하는 가운데 사라진다. 이렇게 풀잎이 사라지더라도 리토르넬로라는 중계 성분이 이행의 성분을 대체하며 배치의 변화를 유발한다. 이러한 이행과 중계 성분들을 통해 영토적 배치의 내부에서 새로운 배치가 형성되며, 내부-배치가 상호-배치로 이행한다. 여기서 풀잎과 리토르넬로는 일종의 탈영토화의 인자로 풀잎의 동작적 성분과 리토르넬로의 음향적 성분이 새로운 배치를

---

83) MP, 399/616.

형성한다.

영토적 배치는 끊임없이 다른 배치로 이행한다. 하위-배치에서 내부-배치로, 내부-배치는 상호-배치로 계속해서 이행한다. 하위-배치와 내부-배치, 내부-배치와 상호-배치는 서로 분리할 수 없는 연속적인 관계에 있다. 이러한 이행 속에 영토를 형성하는 영토화와 영토를 벗어나는 탈영토화 운동이 더불어 일어난다. 이렇게 영토화와 탈영토화의 이중성과 동시성 속에 ‘나탈’(Natal)의 모호함이 드러난다. 나탈은 타고난 것이자 보이지 않는 고향으로 영토화 운동의 발생지이다. 여기서 영토의 모든 힘들이 맞서 싸우며 대지의 에너지가 모이고 관통한다. 나탈은 영토 내부의 강렬한 중심이자 동시에 영토 외부에서 다양한 영토들이 수렴하는 지점이다. 그래서 나탈은 영토화와 탈영토화 운동이 지속적으로 교차하며, 영토화 배치와 탈영토화 배치가 만나는 곳이다. 이에 따라 나탈-고향은 생명들이 가장 많이 정착하거나 가장 많이 떠나는 영토의 심급이 된다.

여기서 들뢰즈는 대규모 탈영토화 운동의 예를 들고 있다. “1. 연어처럼 모천으로 회귀하는 경우. 2. 메뚜기나 피리새들처럼 엄청난 숫자가 모이는 경우. 3. 태양이나 자극을 쫓아 이동하는 것. 4. 대하(大蝦)처럼 먼 거리를 행군하는 경우”(MP, 401/618) 연어는 산란기가 다가오면 자신이 태어난 강으로 거슬러 올라간다. 메뚜기는 무리를 지어 생활하고 야간에 떼를 지어 이동하는 습성이 있다. 대하는 주로 깊은 바다에 살다가 산란기가 되면 연안으로 이동하여 생활하는 습성을 갖는다. 이렇듯 연어, 메뚜기, 피리새, 대하 등의 동물들은 대규모로 운집하여 자신들이 머물던 영토를 떠나 머나먼 대이동을 한다. 즉, 엄청난 거리를 집단으로 움직이며 극단적으로 갈 데까지 간다. 이렇게 이들의 운동은 기존의 배치에서 벗어나 모든 가능한 배치의 범위를 넘어서 다른 판으로 이동한다. 이것은 더 이상 환경이나 영토화의 운동이 아니며, 배치는 환경이나 영토를 벗어나 광대한 우주를 향해 열린다. 여기에는 카오스나 대지의 힘이 아니라 탈영토화된 <코스모스>의 힘이 작용한다. 이러한 운동은 상대적인 탈영토화 운동을 넘어선 절대적인 탈영토화 운동으로 코스모스의 우주에서 성립한다. 이에 따라 “영토는 언제나 잠재적으로 탈영토화 중으로 다른 배치가 재영

토화에서 벗어나도 다른 배치로 이행 중이다.”(*MP*, 402/620) 이처럼 영토는 상호-배치를 통해 언제나 탈영토화하는 끊임없는 이행의 과정에 있으며, 그 끝은 코스모스의 우주와 통해 있다.<sup>84)</sup>

이상에서 배치의 원리를 바탕으로 리토르넬로의 하위-배치, 내부-배치, 상호-배치를 살펴보았다. 배치는 『천의 고원』을 구성하는 핵심적 원리로 리토르넬로는 음향적 배치를 형성하는 역할을 한다. 리토르넬로는 세 가지 배치를 통해 지구 위의 환경, 영토와 대지, 우주에서 생성의 흐름을 창조한다. 하위-배치는 영토의 기초가 되는 환경을 구성하며, 내부-배치는 실질적인 영토를 형성하고, 상호-배치는 영토에서 벗어나 우주로 향한다. 이러한 리토르넬로에 따라 지리철학에서 배치의 운동은 동물들의 행동을 통해 일종의 음악으로 나타난다. 하위-배치는 자연 음악으로서 환경을 보여주며, 내부-배치는 영토적 모티프와 대위법이 리듬적 인물과 선율적 풍경으로 발전하며, 상호-배치는 우주의 음악으로 확장된다. 이렇게 리토르넬로의 배치를 통해 지리철학의 장에서 환경, 영토, 우주가 성립하며, 이들의 형성 과정은 하나의 음악 예술로 출현한다. 이를 통해 자연이 예술의 경지에 이르고 예술이 자연의 경지에 이르며, 자연과 예술이 하나가 되는 순간을 잘 드러낸다. 이렇듯 들뢰즈는 리토르넬로의 배치를 통해 음악 예술을 인간의 영역을 넘어 자연과 우주의 생성과 창조의 원리로 제시하고 있다. 나아가 리토르넬로의 배치는 예술 사조를 정의하는 토대가 된다. 자연의 환경, 영토, 우주의 배치는 음악에서 고전주의, 낭만주의, 모더니즘의 예술 사조로 나타난다. 들뢰즈는 리토르넬로를 통해 자연에서 기원한 예술이 인간의 음악에서 어떻게 드러나는지 보여준

---

84) 앞선 논의들을 바탕으로 들뢰즈는 리토르넬로를 다음과 같이 네 가지로 분류한다. 첫째, 영토적 리토르넬로는 영토를 표시하고 영토를 배치한다. 둘째, 영토화된 기능의 리토르넬로는 배치 속에서 특별한 기능을 맡는다. 셋째, 리토르넬로는 새로운 배치를 표시하고 탈영토화-재영토화에 의해 새로운 배치로 이행한다. 넷째, 리토르넬로는 영토의 내부나 밖으로 나오기 위해 힘을 모으고 결집시킨다. 이는 대결이나 출발의 리토르넬로로 종종 절대적인 탈영토화 운동에 관계한다. (*MP*, 402-403/620-621) 이러한 리토르넬로의 분류는 영토화 운동의 다양한 메커니즘에 따라 이루어진다. 이처럼 리토르넬로의 작용을 통해 배치가 성립하며, 리토르넬로는 환경, 영토, 우주를 오가며 하위-배치, 내부-배치, 상호-배치를 형성한다.

다. 그래서 자연과 인간의 음악 예술이 만나는 지점을 리토르넬로를 통해 모색한다.

### 3. 리토르넬로의 작동

3장에서는 리토르넬로가 어떻게 작동하는지 알아볼 것이다. 이는 배치를 이루는 이질적인 성분들을 종합하여 독립적인 재료로 기능하게 만들 것인가의 문제이다. 들뢰즈는 공속과 응합이라는 고유한 장치를 고안하고 있다. 먼저, 재료 안의 이질적인 특성들을 제거하지 않고 함께 묶어내는 작용으로서 공속을 살펴볼 것이다. 또한 재료들을 보다 단단하게 경화하는 작용으로서 응합을 살펴볼 것이다. 이러한 공속과 응합에는 들뢰즈의 유물론적인 관점이 잘 반영되어 있다. 나아가 들뢰즈는 기계 개념을 창조하고 생명을 새로운 층위에서 정의하고 있다. 먼저, 이질적인 요소들을 총합한 것으로 배치를 열고 닫는 기계의 원리를 살펴볼 것이다. 기계 개념에 이어서 생명은 탈지층화를 통해 공속의 이득을 취하는 능력으로 규정되고 있는데, 이것의 의미를 살펴볼 것이다.

#### 1) 공속과 응합

이제 리토르넬로가 배치들 속에서 어떤 원리에 따라 움직이고 작동하는지 살펴보아야 한다. 여기서 문제는 배치들 속의 이질적인 구성 성분들을 어떻게 종합하여 배치가 실질적인 효력을 갖게 하는가이다. 배치 안에 모이는 여러 성분들을 기존의 전통적인 방식에 의존하지 않고 새로운 방식을 통해 종합해야 한다. 그것은 배치 안의 물질적 요소들의 특질을 잃어버리지 않게 하고 이를 통해 새로운 것을 생산하는 잠재적 질료들로 만들어내는 것이다. 여기에는 배치의 여러 성분들을 이어서 묶는 공속과 이를 강화하는 응합의 원리가 있다. 리토르넬로는 이러한 공속과 응합의 작용을 통해 배치의 구성 요소들을 고유한 방식으로 종합하고 견고한 재료로 만들며 작동하게 된다.

이질성들을 매번 하나의 배치 혹은 상호-배치들 속에서 함께 묶을 때마다 이미 공존 내지 연속의 형태로 혹은 이 두 가지가 중복된 형태로 공속의 문제가 제기된다. (MP, 403/621)

들뢰즈는 하나의 배치 내에서나 서로 다른 배치들 사이에서 이질적인 성분들을 어떻게 종합하는지 공속을 통해 제시한다. 공속(共續, Consistance)은 “영토적 배치의 성분들을 함께 묶는(Tenir) 방식”(MP, 403/621)과 관련된 것을 의미한다. 잡다한 요소들이 그대로 흩어져 있다면 아무런 효과를 낳지 않을 것이다. 또한 하나의 원리로 종합하여 이질성을 제거한다면 새로운 것을 만들어낼 수 없게 된다. 공속은 이렇게 여러 배치 내에서 이질적인 성분들이 적절히 모아지고 구성되어 변화를 산출할 수 있게 만드는 종합의 방식이다. 이러한 공속은 잡다하고 이질적인 요소들이 어떠한 동일성의 원리로 환원되지 않고 배치 안에서 일정한 기능과 위상을 갖게 한다. 이는 이질성을 그대로 유지하고 보존하게 만드는 종합으로 이를 통해 이전과 완전히 다른 효과를 생산한다.

또한 공속은 이질적이고 상이한 배치들이 서로 이행하고 교대할 수 있게 한다. 상이한 배치들을 이행을 통해 서로 이어주고 이행을 통해 상이한 배치들을 함께 묶어주는 것이다. 이렇게 모든 배치들의 이행을 함께 묶기 위해서는 일정한 영토성에 고정되어서는 안 된다. 그래서 공속은 특정한 배치로 영토화되지 않는 절대적인 탈영토화의 차원에서 성립한다.<sup>85)</sup> 이에 따라 공속은 모든 이질적인 것들이 모이는 코스모스의 판에서 발견되며, 리토르넬로처럼 가장 강력하게 탈영토화된 성분이 영토의 공속을 보장한다. 즉, 모든 배치의 성분들이 탈영토화되어 다른 배치로 이행이 이루어질 때, 이질성들이 모여서 여기에 리토르넬로는 일정한 질서를 부여하는 역할을 한다. 이를 통해 공속은 서로 다른 배치의 이질적인 성분들을 모아서 연결하여 종합할 수 있게 한다.

이처럼 공속은 배치를 이루는 이질적 요소들을 함께 묶어 일정한

---

85) 이진경, 『노마디즘 2』, 256-257쪽.

통일성을 부여한다. 이때 이질성은 동일성에 귀속되지 않으며, 각각의 이질성들이 유효한 한에서 특정한 배치로 묶일 수 있다. 이렇게 이질성을 가지면서 공속을 형성하기 위해서는 기존의 기능이 탈영토화되어야 한다. 가령, 새가 물어온 잎은 그 본래 기능을 상실하면서 구애의 배치로 변하게 된다. 이렇게 어떠한 배치가 새로 성립할 때, 이질성들은 배치들을 변환하는 역할을 한다. 이질성들이 유지되고 있기 때문에 다른 배치로 이행할 수 있으며, 여러 배치들이 함께 묶일 수 있는 것이다. 그래서 공속은 이질적 요소들이 자신이 속한 배치에서 탈영토화될 수 있을 때 성립한다. 이에 따라 공속은 탈영토화에 의해 정의되는 통일성으로 이질성을 그 자체로 긍정한다. 이는 어떤 기능이 충분히 탈영토화되고 새로운 배치 안에서 재영토화되어 공속을 획득하는 것을 의미한다.<sup>86)</sup>

이러한 공속은 질료들의 표현성의 수준을 가늠하는 척도가 된다. 질료들이 잘 구성되어 적절한 표현성을 가진다면 공속이 잘 이루어졌다고 할 수 있다. 반대로 질료들이 혼잡한 채로 일정하게 구성되지 못한다면 고유한 표현성을 가질 수 없으며 공속이 제대로 작동하지 않은 것이다. 이러한 측면에서 들뢰즈는 표현의 질료들이 영토의 모티프나 대위법을 형성할 때 공속이 출현하며, 표현의 질료가 공속을 획득할 수 있다고 말한다.<sup>87)</sup> 이렇게 공속이 이루어질 때, 표현의 질료들은 기능들을 조직하고 힘들을 모으는 효과를 갖게 된다. 그래서 완전한 노래의 모티프와 대위법이 될 때, 비로소 공속이 제 기능을 발휘한 것이다. 이에 따라 질료들의 표현성은 공속의 정도에 따라 규정될 수 있으며, 표현의 질료의 공속은 모티프와 대위법을 형성하는 소질과 역량에 달려 있다. 이처럼 공속은 배치의 성분들이 나름의 표현성을 획득하여 예술성을 갖게 한다.<sup>88)</sup>

---

86) *Ibid.*, pp. 259-260.

87) *MP*, 406/626.

88) 여기서 들뢰즈는 표현의 질료와 관련하여 그의 자연 철학에 많은 영향을 준 생물 철학자 뤼예(R. Ruyer)의 이론을 참고하고 있다. 뤼예는 생명체의 형성은 기계론적 인과성으로 설명될 수 없으며, 발생을 조절하는 형성적인 주체 혹은 선율의 존재를 추정해야 한다고 주장했다. 그에 따르면, “형태 형성은 시간적이고 ‘수평적인’ 연속에서 진행되지만 언제나 ‘수



이렇게 들뢰즈는 공속을 통해 물질적인 질료들의 일정한 종합의 방식을 보여준다. 공속은 질료의 이질적인 것들을 함께 묶는 과정을 통해 완전히 다른 차원의 효과를 창출한다. 공속은 질료의 차이들을 어떠한 상위의 원리로 귀속하거나 환원시키지 않고 그 자체로 긍정하는 종합이다. 이에 따라 공속은 전통적인 의미의 동일성의 원리에 종속하거나 지배되지 않는다. 또한 대립 관계를 통해 궁극의 일자로 종합하는 변증법을 대체한다. 그래서 공속은 외부로부터 형상을 부여하는 것이 아니라 질료 내부의 독자적인 종합의 방식을 통해 성립한다. 이를 통해 공속은 질료의 이질적 차이들을 제거하지 않고 그대로 살리며 질료에 고유한 자율성을 부여한다. 따라서 공속은 중앙 집권적이고 위계적이며 선형적인 수목형 모델이 아니라 내부로부터 분절되며 끊임없이 증식하는 리좀의 모델을 통해 이루어진다.<sup>89)</sup> 이처럼 들뢰즈는 공속을 통해 배치 안의 물질적인 질료들이 어떻게 구성되어 새로운 것을 생산하고 창조하는지 제시한다.<sup>90)</sup>

---

직적'이고 횡단-공간적이며 횡단-시간적인 주제, 말하자면 전체로서 반복될 수 있거나 혹은 변주 속에 분포될 수 있는 개체화된 선율적 주제에 따라서 나아간다.” 이처럼 그에게 모든 생명 형태는 잠재적인 선율 주제의 펼침이다. 로널드 보그, *op. cit.*, pp. 104-109. 뤼예에 관한 보다 자세한 연구는 Ronald Bogue, “Raymond Ruyer”, *Deleuze's Philosophical Lineage*, Graham Jones · Jon Roffe ed., Edinburgh University Press, 2009, pp. 300-320을 참고할 것.

89) “이는 공속의 매우 다른 관점인데, 공속의 수목형의 관점이라기보다는 공속의 리좀적 관점이다. 공속은 어떠한 영토보다 선재하지 않는다. …… 공속은 영토화의 결과이다. 그것은 개념적 도식처럼 외부에서 부과되는 것이 아니라 배치의 자기-조직화의 결과이다. 공속은 ‘리듬의 표현적 생성’이다.” Brent Adkins, *op. cit.*, p. 184.

90) 공속은 모든 종류의 배치를 넘나드는 잠재적 접속의 최대값을 갖는 ‘공속의 평면’(Plan de Consistance)으로 발전한다. 공속의 평면이란 어떤 문턱도 넘어설 수 있는 절대적인 탈영토화 지대를 의미한다. 공속의 평면은 어떠한 대상에서 절대적으로 탈영토화하여 모든 새로운 구성을 향해 열린 ‘구성의 평면’이다. 때문에 공속의 평면 혹은 구성의 평면은 어떤 것도 될 수 있는 순수 잠재성 그 자체라 할 수 있다. 그런 점에서 절대적인 구성 능력, 절대적인 생성 능력이다. 이러한 공속의 평면이란 절대 속도, 절대 강도로서 모든 되기를 향해 열린 절대적인 극한이다. 공속의 평면에는 어떤 고정된 본성이 없으며, 이는 무엇이든 될 수 있다는 것을 가리킨다. 그래서 공속의 평면에 근접한다는 것 혹은 좀 더 높은 탈영토화의 능

나아가 들뢰즈는 공속의 문제를 응합과 관련지어 설명하고 있다. “응합은 사후적으로 도래하는 데 그치지 않는 창조이다. …… 공속은 정확히 응합으로 공존으로서 연속적인 것들을 응합체로 생산하는 행위이다.”(MP, 405/625) 응합(凝合, Consolidation)<sup>91)</sup>은 철학자 뒤프렐(E. Dupréel)<sup>92)</sup>의 이론에서 유래한 개념으로 공속의 강도를 보다 높이는 방식과 관련한다. 이러한 응합은 이질적인 것을 합쳐서 좀 더 단단하게 경화하는 과정을 의미한다. 그래서 공속이 배치들의 성분을 연결하여 묶는 작용이라면, 응합은 공속을 온전한 형태로 응집하고 결합하는 작용이다. 이를 통해 응합은 공속과 더불어 배치를 구성하는 물질적 요소들에 힘과 역량을 부여하는 역할을 한다. 이에 따라 “영토적 배치는 환경의 응합체이며, 공존하고 연속하는 시간-공간의 응합체이다. 그리고 리토르넬로는 이 세 요인들과 더불어 작동한다.”(MP, 406/626) 즉, 리토르넬로는 환경과 시간, 공간의 끊임없는 응합 작용을 통해 영토에 배치들을 형성한다.

이러한 응합은 ‘삽입, 간격, 중첩-분절’의 세 가지 작용을 함축한다

---

력을 갖는다는 것은 좀 더 자유로울 수 있는 능력을 지니게 된다는 것을 뜻한다. (이진경, *op. cit.*, pp. 181-187, 258) 공속의 평면에 관한 보다 자세한 연구는 Michael Gallope, “Is There a Deleuzian Musical Work?”, *Perspectives of New Music*, Vol. 46, No. 2, 2008, pp. 107-110을 참고할 것.

91) 공속(Consistance)의 경우, ‘고름’, ‘일관성’이나 ‘조성’, ‘혼효’(混淆) 등으로 번역이 되다가 함께 여럿이 이어진다는 뜻의 공속(共續)으로 어느 정도 용어가 통일이 된 듯하다. 응합(Consolidation)의 경우, ‘다짐’, ‘응고’나 ‘유착’(癒着), ‘양생’(養生) 등으로 번역이 되고 있는데, 응집하여 합성한다는 의미를 강조하기 위해 응합(凝合)이라는 신조어를 새롭게 제안한다.

92) 철학자 뒤프렐(E. Dupréel)에 대해 알려진 바는 많지 않다. 그는 벨기에 출신의 철학자로 사회학에 깊은 영향을 받아 윤리학과 도덕철학, 인식론에 대한 이론을 발전시켰다고 한다. 들뢰즈에 따르면, 뒤프렐은 응합 이론을 제창하고 생명이 중심에서 외부로 움직이는 것이 아니라 외부에서 내부로 차라리 퍼지 집합이나 이산 집합으로부터 집합의 응합이 일어난다는 것을 보여주었다고 한다. (MP, 405/624) 뒤프렐에 관한 보다 자세한 연구는 Marcel Reymond, “Études critiques : la philosophie des valeurs selon M. Eugène Dupréel”, *Revue de théologie et de philosophie*, 29, 1941, pp. 169-180을 참고할 것.

고 한다. 첫째, ‘삽입’은 어떠한 선형적인 연속에서 유래하는 것이 아니라 농밀화, 강렬화, 보강, 주입, 첨가이다. 둘째, ‘간격’은 융합하려면 간격을 조정하고 불균등한 것들을 배분하기 위해 구멍을 만드는 경우도 있다. 셋째, ‘중첩-분절’을 통해 서로 불일치하는 리듬의 중첩, 상호 리듬성의 내적인 분절이 이루어진다.<sup>93)</sup> 이처럼 융합의 세 가지 작용을 통해 배치의 구성 요소들은 무언가를 밀어 넣고 간격을 만들어내며 중첩과 분절이 이루어진다. 이를 통해 재료를 구성하는 성분들은 보다 강도가 강해지고 불균등한 것들이 일정하게 분포되며, 서로 다른 리듬들이 내부를 나누게 된다. 그리하여 융합은 배치에서 공존하는 물질적 요소들을 특정한 방식으로 결속시켜 일종의 융합체를 생산해낸다.

여기서 들뢰즈는 융합의 원리가 적용되는 예로 건축 예술을 들고 있다. 주거와 영토와 관련된 기예로서 건축의 철근 콘크리트 같은 재료가 이와 같은 융합의 작용을 통해 만들어진다. 콘크리트는 자갈이나 조약돌, 모래와 같은 골재와 물을 시멘트로 혼합하여 굳힌 물질이다. 콘크리트는 혼합되는 요소에 따라 공속의 정도가 변화하는 다질적인 재료로 철근은 특정한 리듬에 따라 넣어진다. 이러한 콘크리트를 통해 건축 전체는 기둥과 대들보, 천장으로 이어지는 수목형의 모델에서 벗어날 수 있었다. 이에 따라 콘크리트를 통해 하나의 배치로서 새로운 건물을 지을 수 있게 되었다. 이렇게 영토적 배치 안에서 재료들의 성분은 융합을 통해 서로 엉겨 붙어 일정한 구조물을 생산한다. 그래서 융합은 재료들을 혼합하여 단단한 건축물을 만들어내는 토대가 된다.

이와 관련하여 들뢰즈는 건축이 예술의 으뜸으로 예술은 집과 더불어 시작한다고 주장한 바 있다. 건축은 다각적인 방향으로 지어진 틀들을 끼워 맞추며, 벽과 창, 바닥과 지붕을 세운다. 건축은 이러한 모든 구도들의 결합으로 이루어진 구성 체계로 이 구성물들을 유지하고 지탱한다.<sup>94)</sup> 이러한 측면에서 그는 음악이나 문학 같은 예술 작품도

93) *MP*, 405/624.

94) *QP*, 177/270-271. 여기서 들뢰즈는 건축의 구성적 구도가 회화와 문학, 음악 예술에 응용되는 다양한 예들을 들고 있다. 회화는 선과 색채의

건축적으로 구성되어 있다고 설명한다. 즉, 음악이나 문학도 소리나 언어의 재료들을 융합하여 하나의 건축물을 만드는 과정이다. 문학은 언어를 재료로 삼아 다양한 서술 기법들을 활용하여 언어의 구조물을 구축한다. 음악도 음을 재료로 삼아 고유한 기술 체계를 활용하여 음악의 구조물을 구축한다. 이에 따라 융합은 배치의 물질적인 재료들을 모으고 결집하여 건축의 구성적 기반을 만들어내는 동력이라 할 수 있다.

질료에 형상을 부여하는 것이 문제가 아니라 **재료를 점점 더 풍부하고 점점 더 공속하여 점점 더 강렬한 힘들을 포획할 수 있도록 가다듬는 것이다.** 어떤 재료를 점점 더 풍부하게 하는 것은 바로 이질적인 존재가 계속 유지되도록 이질적인 것들을 함께 묶는 것이다. (MP, 406/625)

이러한 공속이나 융합은 들뢰즈의 질료주의 관점을 잘 보여주는 원리로 근본적으로 유물론에 토대를 두고 있다. 이에 따라 들뢰즈에게 더 이상 형식이나 형상이 문제가 아니라 공속과 융합을 통해 재료 자체를 풍성하고 생산적으로 만드는 것이 중요하다. 그래서 재료를 풍부하게 만들기 위해서는 이질적인 상태를 지속적으로 유지하며 비등질성을 보존해야 한다. 이를 통해 재료는 형식이나 형상에 구애 받지 않고 이질적 차이들을 나름의 방식으로 가다듬을 수 있게 된다. 이렇게 재료는 공속이나 융합의 과정을 통해 형상의 원리에서 벗어나 내부의 이질성들을 통해 새로운 것을 창조한다. 그래서 공속이나 융합은 기존의 형상적 동일성에 따른 종합의 방식을 대체하며, 물질적 재료들의 차이를 살아있게 만드는 종합의 원리이다. 이러한 측면에서

---

대위법을 실행하고 감각의 구성물을 규정하며 서로 결합되는 틀이나 단면으로 그림은 구성물의 평면 또는 무한한 힘의 장으로 열린다. 문학도 작품이 진행되면서 우주적 힘들이 침투하여 무한한 구성물을 혼합하거나 해체하며 거대한 구성의 평면을 구축한다. 또한 음악에서 음악적 현상은 소리의 감각적 구성물이 무한한 구성의 평면으로 열리는 가능성을 수반한다. 이에 대한 보다 자세한 내용은 같은 책 177-181/270-277쪽을 참고할 것.

들뢰즈는 “결코 단일화나 전체화가 아니라 공속 혹은 응합”(MP, 63 3/965)이라고 강조한다. 즉, 단일화나 전체화 대신 공속과 응합을 통해 재료의 이질적 차이들을 증폭해야 한다.

나아가 이러한 공존의 요소는 이질적인 것들을 그 자체로 결합하여 수많은 전자음으로 만들어내는 신시사이저로 발전한다. 신시사이저는 주파수를 변조하여 온갖 음들을 자유로이 합성할 수 있도록 고안된 전자 악기이다. 신시사이저는 모든 종류의 음들을 종합하는 기계로 이를 통해 종합은 기존의 전통 철학의 의미에서 벗어나 일종의 음악적 생성의 차원으로 고양된다. 이에 따라 어떠한 동일성이나 변증법에 따른 종합은 이질적인 차이를 통해 음악을 생산하는 종합으로 바뀐다. 그래서 종합(Synthèse)의 문제는 배치의 이질적인 성분들을 모아서 다양한 음악으로 창조하는 신시사이저(Synthétiseur)로 대체된다. 이처럼 공속과 응합은 배치의 이질적인 요소들을 연결하여 묶고, 이를 다채롭게 합성하여 음악적 차원에서 종합하는 일종의 신시사이저로 기능한다.

이에 따라 리토르넬로는 공속과 응합을 통해 움직이는 음악적 생성의 원리라 할 수 있다. 다양한 배치가 성립할 때, 배치의 물질적인 구성 요소들을 어떻게 종합할 것인가가 문제가 된다. 들뢰즈는 기존의 종합의 방식과 다른 공속과 응합의 원리를 제시한다. 공속은 배치의 차이의 성분들을 함께 묶어 재료의 이질성을 증대하는 과정이며, 응합은 이를 유착시켜 보다 강력한 재료로 만드는 과정이다. 이러한 공속과 응합은 기존의 동일성의 원리에 따라 차이를 제거하는 종합이 아니라 이질성을 풍부하게 가공하여 새로운 것을 창조하는 종합이다. 이를 통해 공속과 응합은 배치의 물질적인 재료들을 유동적인 전자음들로 합성하는 신시사이저로 작용한다. 그래서 리토르넬로는 공속과 응합을 통해 유물론적인 차원에서 배치의 요소들을 음악으로 만들며 작동하게 된다.

## 2) 기계와 생명

들뢰즈는 리토르넬로의 작동 원리로서 공속과 융합에 이어 기계와 생명의 문제를 다루고 있다. 공속과 융합이 배치의 이질적인 요소들을 종합하는 원리였다면, 기계와 생명은 다양한 배치들을 연결하고 변용하는 원리와 관계되어 있다. 여기서 들뢰즈는 고유한 기계<sup>95)</sup> 개념을 고안하고 이를 생명의 장으로 확장한다. 그의 기계는 기존의 기계 개념을 넘어서는 새로운 개념의 창조이며,<sup>96)</sup> 기계에 이어 생명을 독특한 층위에서 정의하고 있다. 여기서 그는 리토르넬로가 기계와 생명과 어떻게 관련되며, 어떠한 역할을 하는지 명시적으로 밝히고 있지 않다. 그렇지만 기계와 생명이 궁극적으로 생성의 차원에서 설명되고 있는 만큼 리토르넬로의 작동과 무관하지 않다. 이에 따라 기계와 생명이 어떻게 규정되고 있는지 살펴보고 리토르넬로의 작동과 연관시켜 논의할 것이다.

들뢰즈의 ‘기계’(Machine)<sup>97)</sup>는 실질적인 사용법을 기초로 관계성과

95) 기계는 들뢰즈와 과타리가 창조한 중요한 개념 중 하나로 상당히 복잡한 층위를 갖는다. 들뢰즈는 『의미의 논리』에서 최초로 ‘구조’를 의미를 생산하는 ‘기계’로 언급했으며, (LS, 88/190) 과타리는 『기계적 무의식』을 통해 무의식을 기계적 차원에서 파악한 바 있다. 또한 그들은 『안티-오이디푸스』를 통해 개체들을 ‘욕망하는 기계’로 정의했으며, 그 외에도 ‘편집증 기계’, ‘기적의 기계’, ‘독신 기계’ 등을 창안했다. 그리고 『천의 고원』을 통해 배치-기계와 형식과 실체를 추상한 질료와 기능으로 이루어진 ‘추상 기계’, 국가 장치에 반하는 ‘전쟁 기계’라는 고유한 개념을 창조했다. 각각의 기계들은 서로 다른 의미를 갖지만 생성의 작동을 가리키는 개념이라는 점에서는 공통점을 갖는다. 기계 개념에 관한 보다 심층적인 논의는 서동욱, 『차이와 타자 - 현대 철학과 비표상적 사유의 모험』, 문학과 지성사, 2000, 270-312쪽을 참고할 것.

96) “이것은 기계를 단순히 산업적이고 기술적인 의미에서 생각하는 것이라기보다 리좀처럼 기계적 배치는 확장된 연결성을 통해 생각할 수 있게 하는 개념적 도구의 일종으로서 사유된다. …… 사실상 기계적 배치는 내적 결합(자기생성 혹은 영토의 생산) 또한 외적 열림(타자생성 혹은 탈영토화)에 관여하는 연결성 기능의 유동체로 이해될 수 있다.” Simon O’Sullivan, *op. cit.*, pp. 26-28.

97) 기계 개념은 과타리가 기여한 바가 크다. “구조주의의 차이는 정태적 공간적 성격이 강하며 발생적 역학적 차이를 설명하지 못한다. 이런 ‘구조’의 한계를 극복하기 위해 도입한 개념이 기계인데, 기계 개념 또한 과타리의 주도 아래, 그러나 과타리의 들뢰즈 해석이라는 과정 아래, 만들어

생성의 차원을 설명하기 위해 개발되었다. 그에 따르면, 기계는 어떻게 작동하고 효과를 생산하는가에 따라 규정된다. 그래서 기계 개념은 의미가 아니라 실제 사용 방법이 문제로 기계의 용법에 의해 정의된다.<sup>98)</sup> 이렇게 사용으로서 기계가 갖는 핵심적 기능이 절단으로 “기계는 절단들(Coupsures)의 체계”(AO, 43/74)이다. 기계는 기존의 구조 개념을 극복하기 위해 도입되었으며, 정태적인 구조를 절단한다. 기계는 이러한 구조의 파괴를 통해 새로운 생성을 창출한다. 이를 통해 기계는 등질성은 최소화하고 이질성을 최대화하며 구조에서 벗어

---

졌다. …… 과타리는 「기계와 구조」라는 논문에서 들뢰즈가 『차이와 반복』 및 『의미의 논리』에서 ‘구조’라는 말로 규정한 것을 기계로 이해하자고 제안한다.” 김재인, 「들뢰즈의 비인간주의 존재론」, p. 147. “과타리는 기계 개념을 라캉의 구조 개념에 대해 공격하면서 제안한다. 모든 주체적 움직임을 틀 짓는 구조 개념에 대항하여, 과타리는 이른바 ‘구조’라고 하는 것은 사실상 다양한 부품들이 조립되어서 작동하는 것이라고 보았다. 또한 흔히 정신적인 것이라고 하는 것이나 무의식 등도 특정한 모델에 묶인 채 움직이는 것이 아니라 다양한 방향에서 다양한 다른 것과 접촉하면서 움직인다(작동한다)고 생각한다. 과타리가 말하는 기계는 ‘작동’을 강조하는 것이고 과타리는 결정론적 의미의 기계론과는 달리 이러한 기계적 작동을 강조하기 위해 기계주의를 내세운다. 기계주의는 기계들의 접촉에 초점을 맞추고 그래서 기계들이 서로 밀어내고 선택하며 배제하는 새로운 가능성의 선을 출현시키지만, 기계론은 상대적으로 자기 폐쇄적이고 외부 흐름과 단절된 코드화된 관계만을 지닌다.” 펠릭스 과타리, 『카오스모제』, 윤수종 옮김, 동문선, 2003, 50쪽, 역주2. 기계의 작동에 관한 보다 자세한 연구는 Anne Sauvagnargues, *Artmachines : Deleuze, Guattari, Simondon*, Suzanne Verderber · Eugene W. Holland tr., Edinburgh University Press, 2016, pp. 185-194를 참고할 것.

98) 이진경 외, 『들뢰즈와 문학-기계』, 소명출판, 2004, 21-23쪽 참조. 이와 관련하여 들뢰즈는 기계 개념을 예술에 대한 논의에 활용하고 있다. 들뢰즈는 예술 작품도 그것의 의미가 무엇이 아니라 그 사용 방법이 무엇인지 물어야 한다고 말한다. 즉, “현대의 예술 작품은 의미에 관한 문제는 가지지 않으며 오로지 사용의 문제만을 제기한다.” 그래서 “현대의 예술 작품은 기계이며 그러므로 작동한다.” 구체적으로 들뢰즈는 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』를 예로 들어 소설 기계를 다음과 같이 해설한다. “예술은 생산하는 기계, 특히 효과들을 생산하는 기계이다. …… 왜냐하면 독자나 관객들은 예술 작품이 생산해내는 효과들과 비슷한 효과들을 자기 내면이나 자기 외부에서 발견하기 시작할 것이기 때문이다.” 즉, 예술 작품은 우리가 우리 내면이나 외부 세계를 바라보는 데 사용하는 기계로 이해될 수 있다. 서동욱, *op. cit.*, pp. 278-279 참조.

난다.<sup>99)</sup> 이러한 측면에서 들뢰즈의 기계는 구조 개념의 한계를 넘어 생성의 보다 복합적이고 역동적인 메커니즘을 드러내기 위해 창조된 것이다. 따라서 기계의 메커니즘은 기계가 산출하는 생성의 역학적 흐름에 따라 설명될 수 있다.

이를 바탕으로 들뢰즈는 『천의 고원』을 통해 기계를 “이질성들을 그 자체로 총합한 것”(MP, 408/628)으로 정의한다. 여기서 기계는 하나의 배치나 서로 다른 배치 내의 이질적인 구성 요소들 전체를 가리킨다. 이러한 기계들이 서로 연결되어 이질적인 것들은 오페라와 같은 웅장한 음악적 효과를 생산한다. 그래서 기계는 배치의 이질적인 요소들을 음악의 소리로 종합하여 일종의 ‘기계적 오페라’(Opéra Machinique)를 형성한다. 이를 통해 기계는 배치들이 이행할 때 작동하며, “탈영토화 중에 있는 배치에 삽입되어 변화와 변이를 그려내는 점점들의 집합”(MP, 411/633)이다. 즉, 기계는 배치들 속에서 배치들을 변화시키고 변이를 일으키는 구심점의 역할을 한다. 이에 따라 이질적 요소들이 모인 기계는 다양한 배치들을 전환하며 배치의 장을 움직이는 동력으로 작용한다. 이러한 측면에서 배치가 개별항들을 유동적으로 배열하는 위상학적인 공간이라면, 기계는 배치를 작동하고 변화시키는 이질적인 요소들의 집합이라 할 수 있다.

들뢰즈는 기계와 배치의 관계를 네 가지로 설명한다. 첫째, 기계는 영토적 배치에 접속되어 이 배치를 다른 배치를 향해 열어준다. 둘째, 기계는 영토적 배치를 다른 상호-배치를 향해 열기도 한다. 셋째, 기계는 <코스모스>로 열기 위해 모든 배치를 넘어서기도 한다. 넷째, 기계가 탈영토화된 배치를 향해 여는 것이 아니라 폐쇄 효과를 생산하기도 한다.<sup>100)</sup> 이처럼 기계는 하나의 배치를 열거나 상호-배치를

99) “과타리에게 기계는 하나의 구조를 파괴하고(절단하고) 다른 구조로의 이행을 가능케 하는 것. 이른바 **혁명**을 설명하기 위해 도입된 개념이다.” *Ibid.*, pp. 275-297 참조. “기계, 기계주의, 기계적, 이것은 기계론적인 것도 유기적인 것도 아니다. 기계론은 의존적인 항들 사이의 점점 더 근접하는 연관의 체계이다. 반대로 기계는 이질적인 독립항들 사이의 **근방**(Voisinage)의 집합이다. …… 기계는 근방의 이질성들을 요구하며 등질성의 조건들을 최소화하며 구조를 벗어난다.”(D, 125-126/186-188)

100) MP, 411/633.



열어주며, 배치를 넘어서거나 배치를 닫아버리는 역할을 한다. 이와 같이 기계는 배치를 운용하고 변환하는 원리로 작동한다. 이렇게 기계를 통해 배치는 지속적으로 변화하며 전체 지형에 무한한 생성을 일으킨다. 이에 따라 기계와 배치의 상호 접속을 통해 영토들이 끊임 없이 생겨나고 사라지기를 반복하게 된다. 그래서 그는 “기계들은 언제나 하나의 배치, 하나의 영토를 열거나 닫는 특이한 열쇠”(MP, 4 12/635)라고 말한다. 즉, 기계는 영토적 배치들을 열거나 닫으며 생성의 입구와 출구를 결정하는 열쇠 역할을 한다.

이처럼 들뢰즈의 기계는 근대적 의미의 물리학의 역학적인 기계론과 다르다. 근대에는 생물학의 유기체적인 목적론과 대비하여 기계론을 설명했다. 이러한 기계는 운동의 원인이 외부에 있으며 수동적으로 움직이고 고정적이며 변하지 않는다.<sup>101)</sup> 반면, 들뢰즈의 기계는 어떤 흐름을 절단하고 생산하는 방식으로 작동하는 모든 것을 뜻한다.<sup>102)</sup> 기계는 다른 기계에 접속하는 한에서는 절단이지만 흐름의 측면에서는 또 다른 생산으로 기능하며 모든 것을 채취한다. 이렇듯 기계는 절단과 생산을 반복하며 지속적으로 기존의 흐름을 잘라내고 새로운 흐름을 만들어낸다. 이를 통해 기계는 다른 기계들과 접속해서 배치를 움직이며, 여러 기계들이 거미줄처럼 연결되어 기계망을 형성한다. 세계에서 다양한 연결 접속을 통해 연속적으로 변이해가는 기

101) 이진경, 『노마디즘 2』, p. 265. 대표적으로 데카르트의 경우, 우주나 자연을 신이 모든 운동의 1차적 원인인 거대한 기계로 보았다. 그는 기계론적 세계관을 생명 현상에도 적용하였다. 그래서 동물이나 인간의 신체도 기계이며, 역학 법칙에 따라 정밀한 자동 인형 같이 작동한다. 그는 우주나 자연이 거대한 기계이듯 인간도 하나의 기계이며, 둘 다 물리적인 자연 법칙을 따른다고 보았다. 다만, 인간의 이성적 영혼은 기계론적 설명에서 제외되었다. 이에 따라 비물질적인 영혼이 송과선을 통해 물질적인 신체 기계에 개입한다고 생각했다. 이처럼 데카르트는 인간을 기계에 은유했지만 그의 기계 개념은 물리적인 기계론의 연장선상에 있다. 황상익, 「생기론과 기계론 : 17, 8세기적 함의」, 『醫史學』, Vol. 2, No. 2, 大韓醫史學會, 1993, 100-103쪽 참조.

102) “모든 기계는 기계의 기계다. 기계는 흐름을 생산한다고 간주되는 다른 기계에 접속되는 한에서 흐름의 절단을 생산한다. …… 모든 기계는 자신이 접속되는 기계와 관련해서는 흐름의 절단이지만, 자신에 접속되는 기계와 관련해서는 흐름 자체 또는 흐름의 생산이다.” (AO, 44/75)

계, 그것은 생성의 복잡한 양상들을 파악하려는 개념이다. 이렇게 기계 개념은 유동적이고 가변적인 개념으로 세계의 모든 변화와 생성의 운동이 기계의 작동을 통해 일어난다. 이에 따라 기계는 생성의 무한한 흐름과 관계를 가시화하고 포착하려는 개념적 장치라 할 수 있다. 이렇듯 근대의 결정적이고 불변하는 기계와 달리 들뢰즈의 기계는 끊임없이 변화하며 배치를 조작하고 생성을 창조한다. 그래서 들뢰즈의 기계는 근대의 물리적인 기계론이나 생명을 어떠한 궁극적 목적으로 설명하는 유기체론에서 벗어난다.<sup>103)</sup>

이와 같이 들뢰즈의 기계는 용법과 효과를 통해 규정되며, 절단을 통해 기존의 구조를 전복하고 생성의 복합적인 체제를 설명하기 위해 고안되었다. 이러한 기계는 이질적인 요소를 총합한 것으로 배치를 열거나 닫는 역할을 한다. 이렇게 배치를 지속적으로 변환시키는 기계, (재)영토화와 탈영토화를 통해 변화를 생산하는 배치-기계는 세계를 구성한다. 이를 통해 들뢰즈의 기계는 기존의 폐쇄적인 기계론에서 벗어나 열린 장을 통해 무한히 접속하고 움직이며 역동적인 생성의 흐름을 만들어낸다. 이러한 측면에서 기계는 지리철학의 장에서 생성을 창조하는 리토르넬로의 작동 원리로 설명할 수 있다. 즉, 기계들이 지속적으로 연결 접속하여 배치를 변화시키고 생성을 일으키는 것은 리토르넬로의 기능과 맞닿아 있다. 그래서 기계들의 운동을 일종의 종합 예술로서 거대한 기계적 오페라로 만들어내는 것은 리토르

---

103) 이진경, *op. cit.*, pp. 265-266. 들뢰즈의 기계 개념은 근대적 의미의 기계론과 생기론의 대립에서 벗어난다. “『안티-오이디푸스』를 보면, 당혹스러울 만큼이나 모든 것을 기계로 다루고자 한다. 그는 모든 것을 욕망의 문제로 다루고자 하는데, 모든 욕망은 ‘욕망하는 기계’를 통해 작동한다. …… 이 경우 그가 사용하는 기계는 통상적인 어법에서 벗어나 훨씬 ‘일반화된’ 용법에 따라 사용된다. 기계에 대한 통상적인 용법은 외부적인 동인에 의해 움직이고 고정된 순서에 따라 작동하며 정해진 결과를 동일하게 반복하여 산출하는 것을 뜻한다. 이런 기계의 개념에는 생명과 기계를 대비하여 만들어진 ‘기계론적’ 관념이 전제되어 있다. 이 기계의 개념은 ‘생명이 있는 것’과 반대편에 있는 것을 뜻한다. 생기론과 기계론의 오래된 대립 속에서 정의되고 사용되어 온 기계의 개념인 것이다. 그러나 들뢰즈는 이런 기계론적 관념에서 기계의 개념을 떼어낸다.” 이진경, 「들뢰즈의 유물론, 혹은 ‘외부에 의한 사유’」, 『마르크스주의 연구』, Vol. 13, No. 1, 경상대학교 사회과학 연구원, 2016, 114쪽.

넬로를 통해 가능하다고 볼 수 있다.

들뢰즈는 기계에 이어 생명은 무엇인가라는 질문을 제기한다. 지속적으로 생명에 관한 철학적 논의를 전개해왔던 들뢰즈는 기계 개념을 창조하면서 생명의 문제도 새롭게 다룬다. 인공적인 것과 인간적인 것의 경계가 애매해진 현대에 자연과 인공, 기계와 자연의 이원론적 대립은 더 이상 통하지 않는다. 그에게 기계가 유기체론과 기계론의 대립에서 벗어나듯 생명은 더 이상 기계와 대립하지 않는다. 생명은 오히려 인간이 만든 기계보다 훨씬 정교하며, 그의 능력을 넘어선 기계로 설명된다. 여기서 기계는 구조적 통일성에서 벗어나며, 생명은 유기체적 통일성에서 벗어난다. 기계와 생명은 어떠한 통일성을 전제하지 않는다는 점에서 서로 상통한다. 그래서 기계가 생명의 메커니즘이라면 생명은 이러한 기계를 통해 나타나고 발생한다. 이처럼 생명은 기계의 연장선상에 있으며, 기계와 생명의 경계는 허물어진다. 이렇듯 기계로서 생명은 지리철학의 장에서 특수하게 규정된다.<sup>104)</sup> 이를 통해 기존의 생명 개념을 넘어 독특한 의미를 부여한다. 그에 따르면, 생명의 장은 성층화의 체계와 공속의 집합 사이에 있다.

**생명의 장**은 진실로 다음과 같은 양자 모두를 동시에 뜻한다.  
즉, 하나는 매우 복잡한 성층화의 체계를 그리고 다른 하나는  
순서와 형상, 실체를 전복시키는 공속의 집합이다. (MP, 414/6  
38)

여기서 성층화의 체계는 수평 방향에서 선형적 인과성, 수직 방향에서 순서의 위계들, 그리고 심층에서 이 모두를 묶는 틀이 나타나 실체에 형상을 부여할 때 존재한다. 이러한 인과성, 위계들, 틀들은

---

104) 들뢰즈의 생명 개념은 지리철학의 장이라는 맥락 안에서 특수하게 정의되고 있는 듯하다. 기계와 생명의 관계에 관한 보다 심층적인 논의는 Keith Ansell Pearson, "Viroid Life : On machines, technics and evolution", *Deleuze and Guattari - Critical Assessments of Leading Philosophers*, Vol. III, Gary Genosko ed., Routledge, 2000, pp. 1343-1373을 참고할 것. 들뢰즈의 보다 포괄적이고 일반적인 생명 철학에 관해서는 키스 안셀 피어슨, 『썩트는 생명』, 이정우 옮김, 산해, 2005를 참고할 것.

하나의 지층을 구성하거나 하나의 지층이 다른 지층으로 이행하게 한다. 반대로 공속의 집합은 이질적 성분들의 응합, 순서의 단락 또는 역전된 인과성이 나타나 재료와 힘들 사이에 포획 관계가 성립할 때 존재한다. 이러한 응합, 순서의 단락, 역전된 인과성을 통해 탈지층화하는 횡단성이 질료를 해방시키고 힘들을 포획한다.<sup>105)</sup> 이처럼 성층화의 체계는 인과적 위계 구조를 통해 형상에 따른 지층화의 운동을 만들어낸다. 역으로 공속의 집합은 인과적 순서를 전복하며 응합된 재료들을 힘과 결합한다. 그래서 성층화의 체계가 기존의 유기적인 구조를 갖는 생명의 차원이라면, 공속의 집합은 이러한 생명 개념을 뒤집는 새로운 생명의 출현을 의미한다.

이를 바탕으로 들뢰즈는 매우 독특한 생명 개념을 제시한다. “생명의 장은 공속의 이득, 다시 말해 잉여가치(탈지층화의 잉여가치)를 내포한다고 볼 수 있다.”(*MP*, 414/637)<sup>106)</sup> 공속의 이득은 공속을 형성함으로써 획득할 수 있는 이익이며, 탈지층화의 잉여가치는 어떤 지층의 일부를 떼어내어 다른 지층을 만들어내는 능력이 제공하는 이득을 뜻한다. 이처럼 생명은 공속의 이득을 얻거나 탈지층화의 잉여가

---

105) *MP*, 414/637.

106) 들뢰즈의 생명 개념은 매우 독특하고 난해하지만 단순화의 위험을 무릅쓰고 쉽게 설명하자면 다음과 같이 이해할 수 있다. 생명의 모든 행위들은 본질적으로 자신의 생존을 위해 이득을 취하는 과정이다. 인간이든 동물이든 살아가기 위해 모든 환경과 관계들 속에서 궁극적으로 자신의 이익을 얻기 위해 노력하고 움직인다. 어떠한 한 인간이나 동물이 하는 모든 사고와 행동에는 본능적으로 자신의 생명을 유지하고 보존하기 위해 자신의 이득으로 활용하는 능력이 잠재되어 있다. 들뢰즈의 독특한 생명 개념은 바로 이러한 기본적인 아이디어에서 출발한다. 이를 통해 생명은 지리철학의 장에서 끊임없이 기존의 것을 탈지층화하여 새로운 공속을 형성하며 이익을 획득해간다. 즉, 생명의 운동은 살아남기 위해 고정된 것에서 벗어나 무언가를 새로이 만들면서 지속적으로 이득을 증대하는 과정이다. 예를 들어, 사업가는 먹고 살기 위해 사업을 해서 돈(이익)을 벌려고 한다. 해오던 사업을 접고 새로운 사업을 시작한다면, 이는 돈(이익)을 더 잘 벌기 위해 기존의 사업에서 탈지층화하여 신규 사업으로 공속하는 것이다. 이렇게 인간은 살아남기 위해 탈지층화와 공속을 반복하는 지속적인 변용의 과정을 통해 자신의 이익을 확장해간다. 이처럼 들뢰즈는 생명의 생존 양상을 근원적인 이익의 추구로 보고 지리철학의 범주 안에서 탈지층화와 공속이라는 생성의 흐름을 통해 새롭게 규정하고 있다.

치를 획득할 수 있는 있는 능력으로 정의된다.<sup>107)</sup> 예를 들어, 나뭇잎을 나무에서 뜯어와 자신의 영토로 만드는 새의 행위는 생명의 능력이라고 할 수 있다. 이는 잎을 나무에서 탈지층화하여 새로운 영토를 만드는 잉여가치로 활용하기 때문이다. 또한 새는 다양한 나뭇가지들을 나뭇잎의 방식으로 가다듬어 자신의 둥지로 만들 것이다. 즉, 집이라는 새로운 배치는 이질적인 성분들을 공속을 통해 종합하여 자신의 이득으로 취하는 과정이 된다.

이에 따라 어떤 것을 지층에서 떼어내 거기에 공속을 부여하여 이익을 획득할 수 있는 능력이 공속의 이득이고 탈지층화의 잉여가치라 할 수 있다. 이처럼 생명은 탈지층화된 요소들을 함께 묶음으로써 이득을 얻을 수 있는 것을 뜻한다. 따라서 탈지층화하는 능력과 새로운 공속을 형성할 수 있는 능력이 생명력을 가진다고 할 수 있다. 이를 통해 생명은 어떤 것을 탈지층화하여 공속을 갖는 새로운 배치를 형성하는 능력을 가리킨다.<sup>108)</sup> 이렇게 생명은 유기적인 지층을 해체하고 이질적인 성분들을 종합하여 새로운 배치의 영역을 개척하는 것이 된다. 이러한 측면에서 생명은 단순히 유기적인 구조로 환원될 수 없으며, 새로운 공속을 갖는 배치를 만들어내는 가능성을 가진 존재라 할 수 있다. 그리하여 생명은 위의 새의 예가 보여주듯 변화와 생성을 만들어낼 수 있는 역량이 있다는 것을 의미한다. 반대로 생명이 아닌 것은 땅바닥의 딱딱한 돌처럼 변화와 생성을 만들어내는 역량이 없다는 것을 의미한다고 볼 수 있다.

들뢰즈의 생명은 기존의 생물학에서 제시하는 유기체론<sup>109)</sup>적인 생

107) 이진경, *op. cit.*, pp. 266-267.

108) *Ibid.*, pp. 267-268.

109) 목적론적 유기체론은 고대의 아리스토텔레스의 사상에서 기원한다. 그는 생명 존재의 모든 부분들이 그 전체적인 생명 현상을 향한 합목적성 아래서 움직인다고 파악했다. 그래서 생명을 가진 유기적 존재자가 어떤 목적을 가지고 활동하고 있다는 사실을 밝혔다. 근대의 칸트의 경우 『판단력비판』에서 유기적 존재자들에 대한 목적론적 고찰을 보여주고 있다. 여기서 그는 반성적 판단력의 선험적 원리에 근거한 자연의 합목적성을 단초로 자연 존재자를 파악한다. 우리는 이러한 합목적성을 전제로 특수하게 규정된 모든 자연의 다양성을 통일적으로 이해할 수 있게 된다. 그래서 단순한 자연기계론으로 파악할 수 없는 유기체와 같은 특수한 형식

명 개념을 넘어서는 것이다. 여기서 생명은 각각의 기관들을 통합하여 하나의 전체로 조직하는 유기체로 설명한다. 즉, 신체의 각 부분들을 유기적인 중심으로 수렴하는 원리를 통해 생명을 정의한다. 들뢰즈는 생명을 공속의 이득이나 탈지층화의 잉여가치로 규정하며, 이러한 생명 개념에서 벗어난다. 그에게 생명이란 어떤 것을 자신이 이득을 얻을 수 있는 것으로 변환시킬 수 있는 능력을 의미한다. 가령, 탈지층화의 잉여가치가 크다는 것은 자신의 이득으로 변환시킬 수 있는 생명력이 크다는 것이며, 그것이 작다는 것은 그만큼 생명력이 작다는 것을 뜻한다. 이처럼 생명의 능력은 개체마다 다르게 나타나지만 어떠한 이득으로 변환할 수 있는 능력이라는 점은 공통적이다. 그래서 생명은 이득을 취하기 위해 배치를 달리하며 변용될 수 있는 능력을 가리킨다.<sup>110)</sup> 즉, 생명은 본질적으로 생존을 위해 탈지층화와 공속을 통해 끊임없이 변용하며 자신의 이익을 확장한다.

이처럼 지리철학의 장에서 생명의 존재는 공속의 이득과 탈지층화의 잉여가치라는 변화와 생성의 흐름 속에서 발생한다. 이를 통해 생명은 탈지층화와 공속이라는 작용을 통해 얻을 수 있는 이득과 잉여가치로 새롭게 확장되어 규정되고 있다. 이러한 측면에서 생명은 넓은 의미에서 변화와 생성을 일으키는 능력이라고 볼 수 있다. 생명이 유기적인 지층화의 요소들을 탈지층화하여 공속의 집합으로 변화시키는 운동을 통해 생성의 창조가 일어난다. 따라서 생명은 지리철학의 장에서 무상한 변화의 흐름을 만들어내며 끊임없이 생성을 일으키는 잠재력이라 할 수 있다. 이에 따라 생명은 생성의 원리인 리토르넬로를 통해 탄생과 소멸을 반복한다고 볼 수 있다. 리토르넬로의 작용을 통해 지속적으로 탈지층화하고 공속의 배치를 만들어낼 수 있기 때문이다. 그래서 생명은 리토르넬로의 작동을 통해 출현하는 것이며, 리

---

들은 반성적 판단력에 의해 포착되고 이해 가능한 것으로 상정된다. 칸트 이후로 데카르트의 기계적 자연이론에 반대하여 유기체를 자연기계론에서 분리하여 목적론적 원리로서 포착하려는 움직임은 셸링과 헤겔이 주도하는 독일 관념론 시기에 이르러 절정에 달하게 된다. 김진, 「칸트의 목적론적 유기체론과 그 이후」, 『哲學研究』, Vol. 50, 대학철학회, 1993, 44-46쪽 참조.

110) 이진경, *op. cit.*, pp. 267-269.

토르넬로의 산물이라 할 수 있다.

#### 4. 리토르넬로와 예술 사조

4장에서는 들뢰즈가 리토르넬로의 배치와 작동 원리를 바탕으로 음악 예술 사조를 정의하는 부분을 다룬다. 여기에는 들뢰즈의 자연철학에 기초한 유물론의 질료주의가 중요한 토대가 되기 때문에 그 철학적 의미를 먼저 살펴볼 것이다. 이러한 유물론에서 질료주의가 강화되는 경향에 따라 음악 예술 사조는 고전주의, 낭만주의, 모더니즘으로 구분된다. 이에 따라 고전주의, 낭만주의, 모더니즘이 어떻게 규정되고 있으며, 여기서 예술가는 어떤 지위를 갖는지 차례로 살펴볼 것이다. 특히 이 예술 사조의 종합은 리토르넬로 고원의 하이라이트에 해당하는 부분으로 수많은 예술 사례들이 총동원되어 등장하고 있기 때문에 이들의 구체적인 의미를 살펴보는 데 중점을 둘 것이다. 이를 바탕으로 세 시대가 어떠한 관계를 갖는지 간략히 살펴보는 것으로 정리한다.

##### 1) 유물론의 질료주의

리토르넬로와 예술 사조를 본격적으로 다루기 전에 리토르넬로 고원을 관통하는 중요한 원리인 **유물론의 질료주의**<sup>111)</sup>을 살펴볼 것이다. 들뢰즈의 존재론은 궁극적으로 자연철학으로 귀결되는데, 자연철학을 이루는 토대가 바로 유물론의 질료주의이다. 이는 형상 중심에서 벗어나 질료 자체에 내재한 힘과 역량을 통해 새로운 물질의 발생

---

111) ‘물질주의’를 의미하는 ‘**Matérialisme**’은 유물론과 질료주의를 둘 다 포괄하는 개념이다. 통상 유물론으로 해석되는 ‘**Matérialisme**’과 질료를 의미하는 ‘**Matière**’는 같은 어원을 갖고 있지만 한국에서는 유심론과 대비되어 유물론으로 그리고 형상주의와 대비되어 질료주의로 층위가 둘로 나뉘어 사용되고 있다. 이러한 문맥을 고려하여 이 장에서는 들뢰즈의 유물론의 성격이 궁극적으로 질료주의로 귀결되기 때문에 ‘유물론의 질료주의’로 다루고자 한다.



과 창조를 설명하는 관점을 의미한다. 들뢰즈의 유물론의 질료주의는 그의 존재론에 바탕하고 있으며, 시몽동의 개체화 이론에 많은 영향을 받아 『천의 고원』을 통해 본격적으로 발전된 원리이다. 여기서는 들뢰즈의 존재론과 더불어 자연철학의 의미를 살펴보고 시몽동의 개체화 이론을 통해 유물론의 질료주의가 어떻게 성립하는지 논의하고자 한다. 이러한 유물론<sup>112)</sup>에 근거한 질료주의는 리토르넬로를 배치하고 작동시키는 토대로 예술 사조를 통해 명확하게 드러날 것이다.

들뢰즈의 차이와 반복의 존재론은 경험에 대한 실재적 발생의 원리를 탐구하는 이른바 ‘초월론적 경험론’(Empirisme Transcendantal)<sup>113)</sup>이다. 여기서 들뢰즈는 전통 철학의 주된 흐름을 동일성의 철학으로 비판하며, 차이들이 실제로 생성하는 원리를 이데와 강도를 통해 제시한다. 들뢰즈에게 이데(Idée)는 어떠한 배타적 사유를 통해서 도

112) 바커(J. Barker)는 들뢰즈의 유물론을 ‘생기적 유물론’(Vital Materialism)이라 일컫는다. Joseph Barker, “‘Vital Materialism’: The Passive Creation of Life in Deleuze”, *Mosaic : a journal for the interdisciplinary study of literature*, Vol. 48, No. 4, 2015, pp. 49-62.

113) 들뢰즈는 차이와 생성의 존재론을 통해 경험을 주관의 선험적 이성으로 종합하고자 했던 칸트의 초월론 철학을 유물론적 발생의 관점에서 해체하여 일종의 객관적 초월론으로 종합한다. 이러한 들뢰즈의 존재론이 경험을 발생시키는 초월론적 원리를 탐구하는 초월론적 경험론으로 칸트의 초월론 철학의 가능한 경험의 조건을 넘어 실재적 경험의 조건에 이르고자 한다. 칸트의 초월론 철학에서 경험은 주관의 선험적 형식을 통해 종합되어 인식되는데, 초월론 체계를 구성하는 서로 다른 인식능력들이 어떻게 일치하며 경험의 내용이 실제로 발생하는지 알 수 없다. 칸트는 조건화의 관점에서 동일한 주체에 따른 능력들의 일치를 가정하며, 지성의 범주의 종합에 따라 경험을 그대로 전사하는 데 그치고 있다. 들뢰즈에게 범주는 경험적인 것으로 양과 질의 차이는 잠재적 이데를 현실화하는 강도의 개체화 활동을 통해 발생한다. 들뢰즈의 차이는 이데의 차원에서 종합되며, 칸트에게 이성의 문제이자 규제적 원리로서 경험 전체에 최대치의 통일성을 제공하는 문제적 개념으로 남은 이념을 객관적 차원에서 형식 수학의 미분법을 통해 규정한다. 그리고 들뢰즈의 감각론은 감각적인 것의 비대칭적인 종합으로 구성되며, 경험적 차원의 감각의 실제 내용은 칸트의 초월론적 감성론의 선험적인 시공간 형식이 아니라 강도적 차이를 통해 발생한다. 들뢰즈의 초월론적 경험론에 관한 보다 자세한 연구는 안 소바냐르그, 『들뢰즈, 초월론적 경험론』, 성기현 옮김, 그린비, 2016을 참고할 것.

달할 수 있는 초월적인 것이 아니라 물질과 생명을 창조하는 잠재적 차원의 차이로 규정된다. 그리고 강도(Intensité)는 감각의 실재성을 구성하는 차이로 개체화를 통해 잠재성의 현실화를 규정한다.<sup>114)</sup> 이러한 초월론적인 이데와 강도의 차이를 통해 경험적 차원의 새로운 개체들이 지속적으로 발생한다. 이처럼 들뢰즈의 초월론적 경험론은 잠재적 이데를 현실화하는 강도를 통해 모든 경험 세계의 물질과 생명이 생성하고 소멸하는 거대한 장을 형성한다. 그래서 들뢰즈의 존재론은 차이와 생성을 통해 물질과 생명의 창조적 발생을 다루는 자연철학<sup>115)</sup>에 속한다. 그의 자연철학은 차이 자체의 힘과 역량을 통해 자연에서 어떻게 끊임없이 생성과 창조가 일어나는지 밝히고자 한다.

이처럼 들뢰즈의 존재론은 서로 대립하는 관념론(이데론)과 경험론(감각론)을 결합하여 물질과 생명이 어떻게 발생하는지 보여주고 있다. 들뢰즈의 자연철학은 궁극적으로 물질과 생명의 문제를 탐구한다는 점에서 유물론 철학의 문제의식을 계승한다. 하지만, 그의 유물론은 단순히 연장적이고 수동적인 물질 개념에 기초한 낡은 유물론의 환원주의적이고 결정론적인 사유를 넘어서는다.<sup>116)</sup> 들뢰즈의 유물론은

114) 들뢰즈의 이데는 초월적이거나 절대적 이념의 차원을 벗어난 잠재적 이데로 차이 그 자체 고유한 종합의 방식을 통해 발생의 구조를 형성하며 지속적으로 창조적 현실화를 낳는 원리이다. 그리고 들뢰즈의 감각은 감각을 부정하거나 감성적 인식에서 벗어나 강도적 차이를 통해 물질과 생명의 개체화를 생산하며, 감각의 존재론적 발생의 원리를 제시한다. 들뢰즈의 이데론과 감각론에 관해서는 『차이와 반복』의 4장과 5장을 참고하라. *DR*, 218-335/369-552.

115) 물라키(J. Mullarkey)는 들뢰즈의 자연철학에 대해 다음과 같이 평가한다. “자연주의는 일단 모든 것이 어떠한 초자연적 독립체에 대한 어떠한 의지 없이 인간과 자연 과학을 통해 설명될 수 있다는 믿음을 나타낸다. 이제 그것은 심지어 인간이 자연적 영역으로 환원된다는 혹은 차라리 자연적 영역의 과학적이고 유물론적인 관점으로 환원된다는 것을 의미한다. …… 과학적 유물론과 대조적으로 들뢰즈의 기획은 어떠한 잠재성 혹은 포텐셜리티, 어떠한 내재적인 힘, 어떠한 내재하는 존재로부터 분리시킴으로서 자연을 평가절하는 것을 거부하는 새로운 ‘자연주의’이다.” John Mullarkey, “Deleuze and Materialism : One or Several Matters?”, *A Deleuzian Century?*, Ian Buchanan ed., Duke University Press, 1999, p. 448.

116) 김재희, 「들뢰즈의 표현적 유물론」, 『철학사상』, Vol. 45, 서울대철학

관념론을 배제하지 않으며, 차이의 잠재적인 힘과 역량을 통해 물질과 생명의 생성과 창조를 설명한다는 점에서 독자성을 갖는다. 그는 개체 발생의 과정에서 어떠한 동일성이나 형상의 원리를 거부하며, 차이를 통해 질료 자체의 힘과 역량을 극단으로 밀고 나간다. 이러한 들뢰즈의 유물론(Matérialisme)은 형상의 원리에서 해방된 질료(Matière)의 능동적인 변이를 다룬다는 점에서 일종의 ‘**질료주의**’라 부를 수 있다.<sup>117)</sup> 유물론은 어떠한 관념적인 형상의 원리에서 벗어난다는 점에서 질료주의와 서로 상통한다. 이에 따라 들뢰즈의 유물론은 물질과 생명의 발생에서 형상의 원리를 배제하는 질료주의로 나타난다. 들뢰즈의 유물론은 초기 존재론에서 배태된 것이며, 중기의 『천의 고원』을 통해 과격한 질료주의로 발전하게 된다. 그래서 질료주의는 리토르넬로 고원을 가로지르는 핵심적 원리로 리토르넬로가 배치되고 작동하며 예술 사조로 종합되는 토대를 이룬다.

들뢰즈의 유물론의 질료주의는 생성의 관점에서 개체화를 논한 시몽동의 개체화 이론에 많은 영향을 받고 있다. 시몽동(G. Simondon)은 개체를 이미 주어지고 결정된 것으로 보는 고전철학의 관점에서 벗어나 **전-개체적인 장**(Champ Pré-Individuel)을 통해 개체의 고유한 발생과 생성의 과정을 주장했다. 시몽동은 전통적인 아리스토텔레스의 질료-형상설에 나타난 개체화 모형을 비판한다. 아리스토텔레스는 개체를 질료와 형상의 결합으로 설명하는데, 여기서 개체는 형상과 질료의 외재적인 결합을 통해 개체를 이미 완성된 것으로 파악하고 있다.<sup>118)</sup> 시몽동은 벽돌의 제조 과정을 예로 들어 질료와 형상 간

---

사상연구소, 2012, 131쪽.

117) 들뢰즈의 질료주의에 대해 김상환은 다음과 같이 말하고 있다. “질료-형상적 모델은 질료에서 모든 표현적 능력을 박탈하고 질료의 변이 가능성을 불변의 형식적 규칙성에 종속시키는 일종의 형식주의이다. 반면, 들뢰즈의 존재론은 질료가 어떤 고정된 형식에서 해방되어 연속적이고 무한하게 변이한다고 본다는 점에서 일단 **질료주의**라 부를 수 있을 것이다.” 김상환, 「들뢰즈의 CsO론」, 『안과 밖』, Vol. 22, 영미문학연구회, 2007, 176쪽.

118) 들뢰즈는 이에 대해 다음과 같이 설명한다. “시몽동이 질료 형상 모델을 비난하는 것은 이것이 형상과 질료를 각각의 측면에서 정의할 수 있는 두 향으로, 그것들이 어떻게 결합될지 알 수 없는 두 개로 나뉜 반쪽-사

의 역동적인 상호 관계를 통해 개체의 발생을 설명한다. 가령, 점토라는 질료는 자신을 응결시키고 질서지우는 고유한 역량을 가지고 있으며, 질료의 힘을 제한하며 형태를 부여하는 형상의 반작용을 통해 벽돌이라는 개체가 만들어진다.

이러한 관점을 바탕으로 시몽동은 물리적인 결정화의 사례를 모범적인 개체화의 과정으로 제시한다. 물리적인 결정은 일정한 화학적 조성을 갖는 물질이 특정한 압력과 온도에서 고농도로 과포화된 무정형의 용액에서 발생한다. 여기서 액체와 고체가 공존하여 입자들이 무질서한 ‘준안정적(Métastable) 상태’로 배열되어 있으며, 열의 방출과 함께 입자들이 특정한 방향으로 안정적 체계를 이루는 결정으로 이행하게 된다. 이러한 결정의 구조는 분자들의 배열의 변형과 더불어 상태 변화를 일으키는 임계적인 특이점들의 내적 공명을 통해 생겨난다. 이처럼 시몽동에게 개체는 전-개체적인 장, 즉 불안정한 에너지들이 평형을 이루는 준안정적인 계로 서로 대립하는 포텐셜 에너지들이 공존하며 긴장하는 상태에서 발생한다. 그래서 시몽동은 개체화 과정에서 형상을 받아들이지 않으며, 유(類)와 종(種) 등의 분류를 거부하고 개체들이 모두 개체화의 산물이라고 주장한다. 이에 따라 물리적이거나 생물학적인 과정<sup>119)</sup>에서 개체의 생성은 불안정하고 불균등한 힘들, 긴장이 양립하는 전-개체적 상태를 필요로 한다.<sup>120)</sup>

이와 같이 차이와 생성의 존재론을 펼치는 들뢰즈에게 시몽동의 개

---

슬의 극점들로, 끊임없이 변화하는 연속적인 변조를 더 이상 파악할 수 없는 단순한 주조 관계로 간주하기 때문이다” (MP, 509/785)

119) 물리적 개체화 과정은 최초의 특이성을 전개하고 증폭시키는 과정으로 자기 제한이 없다. 이에 반해 생물학적 개체화 과정은 보다 복잡한 과정으로 여러 특이성들을 양립시키고 형태 갖추기 과정을 통해 자기 제한적인 과정을 겪는다. 즉, 생명체는 물리적 개체들을 종합하는 과정이 아니라 그 안정적 평형을 중지하고 연기하면서 물질의 반복적 구조가 확립되기 이전에 증폭되고 전파되는 구조를 만들어낸다. 황수영, 「시몽동의 개체화 이론」, 『동서철학연구』, 제53호, 한국동서철학회, 2009, 238-241, 251쪽 참조.

120) Ibid., 199-224쪽 참조. 시몽동의 개체화 이론에 대한 보다 자세한 연구는 질베르 시몽동, 『형태와 정보 개념에 비추어 본 개체화』, 황수영 옮김, 그린비, 2017 ; 황수영, 『시몽동, 개체화 이론의 이해』, 그린비, 2017을 참고할 것.

체화 이론은 중요한 역할을 한다. 시몽동의 개체화 과정은 아리스토텔레스의 질료-형상설에 기반한 생성의 운동을 뒤집는다. 아리스토텔레스의 개체는 질료 자체의 고유한 역량이 없으며 형상의 원리에 종속되어 있다. 그러나 시몽동의 개체는 전-개체적인 장의 포텐셜 역량을 통해 발생하며 형상이나 본질의 원리를 거부한다. 이러한 측면에서 시몽동의 개체화는 형상의 원리에서 벗어나 개체의 고유한 역량과 발생의 과정에 대한 이론적 토대를 제공한다. 들뢰즈는 시몽동의 개체화 과정을 차이의 원리로 변용하여<sup>121)</sup> 질료주의 관점을 극단으로 관철시킨다. 이에 따라 들뢰즈의 개체화 과정에는 선행하는 동일성이나 목적론적 원리가 존재하지 않는다. 들뢰즈의 개체화 과정은 절대적인 차이와 생성의 운동으로 세계에서 물질과 생명의 개체들이 지속적으로 발생하고 창조되는지 보여준다.

들뢰즈는 시몽동의 개체화 이론을 토대로 형상의 원리에서 벗어나 질료주의 관점을 보다 정교하고 풍부하게 가공한다. 형상은 동일성의 원리에 따라 질료를 일정한 방식으로 질서지우고 종속시킨다. 이렇게 질료 안의 차이들은 고유한 힘과 역량을 상실하고 형상에 지배된다. 이에 따라 능동적인 형상과 수동적인 질료라는 단순한 이항 관계로 환원되고 만다. 이러한 측면에서 들뢰즈는 형상의 원리에서 벗어나 질료의 내적 역량을 통해 새로운 생성과 창조의 운동을 제시하고자 한다. 여기서 문제는 질료가 고정된 형상에 종속하는 것이 아니라 변

---

121) 들뢰즈에게 시몽동의 준안정적인 상태에서 개체의 발생 과정은 잠재적 이데를 현실화하는 강도의 개체화 원리에 상응한다. 시몽동의 준안정적인 상태는 다질적이고 불균등한 요소들 가운데 포텐셜들이 할당되어 특이점을 분포하고 있다. 개체화는 포텐셜을 현실화하며 불균등한 요소들을 소통시키고 통합하는 내적 공명을 통해 일어난다. 이에 따라 개체화에 필요한 준안정적 상태는 일종의 객관적인 문제적 장으로 개체화는 문제들을 해결하는 활동으로 나타난다. 즉, 잠재적 차원의 준안정적 상태의 차이들을 통합하여 이들을 현실화시키는 개체화는 강도의 활동이다. 이러한 측면에서 개체화는 본질적으로 강도적이며, 전-개체적인 장은 이데의 잠재적인 미분비와 특이점으로 구성된 것이다. 강도는 개체화 활동을 통해 이데의 잠재적 요소들이 어떠한 분화의 선을 따라 개별적인 질과 연장 안에서 현실화되도록 규정한다. 이처럼 강도의 개체화하는 차이는 이데의 잠재적 요소들을 현실화하며 개체들을 발생하게 하는 원리이다. 이에 관한 보다 자세한 내용은 *DR*, 316-318/523-525를 참고할 것.

이하의 질료로, 분자화된 재료로 이행하는 것이다. 이처럼 질료는 역동적으로 운동하는 상태로 변하며, 재료는 형상 없이도 그 자체 자율성을 가지고 힘과 관계하게 된다. 그래서 들뢰즈는 “유목 과학의 요소로서 이분(二分)은 ‘질료-형상’이라기보다는 ‘재료-힘들’을 가리킨다.”(MP, 458/709)고 주장한다.<sup>122)</sup>

들뢰즈의 유물론의 질료주의는 금속과 야금술에 대한 분석을 통해 결정적으로 나타난다. 들뢰즈는 전통적인 질료-형상의 도식을 대표하는 거푸집 모델과 야금술을 대조한다. 반죽된 진흙인 질료는 거푸집의 틀을 통해 일정한 형상으로 주조된다. 여기서 무정형의 상태의 질료에 형상이 압력을 가하는데, 질료와 형상은 서로 외재적인 관계에 있다. 이에 반해 야금술의 들끓는 용광로 속에서 질료와 형상은 어떠한 형태로든 유동적으로 변할 수 있는 상태로 녹게 된다. 여기서 질료는 어떠한 고정된 성질에서 벗어나 연속적으로 변이하는 상태로 변한다. 그리고 형상도 어떠한 형식적 질서에서 벗어나 연속적으로 변이하는 상태로 변한다. 이러한 상태에서 질료와 형상의 구분은 더 이상 무의미하며, 녹아내린 쇳물 그 자체로서 질료의 순수한 생명력이 출현하게 된다.

요컨대, 오늘날 금속과 야금술이 드러내 보인 것, 그것은 질료에 고유한 어떤 생명, 질료가 그 자체로서 지닌 어떤 생기적 상태, 어떤 **질료적 생명력**(Vitalisme Matériel)이다. 이것은 분명히 어디에나 존재하지만 그러나 보통은 감추어져 있거나 은폐되어 있고 질료-형상적 모델에 의해 분리되어 인식하기 힘들다. (MP, 512/789)

---

122) 이러한 관점은 왕립 과학과 유목 과학을 대립시키는 데서 잘 드러난다. 들뢰즈는 『천의 고원』의 거대한 제12고원 「1227년 - 유목론 또는 전쟁 기계」를 통해 국가 주도의 왕립 과학과 전쟁 기계를 일으키는 유목 과학을 다음과 같이 비교하여 설명한다. “왕립 과학(Science Royale)은 어떤 ‘질료-형상’ 모델과 분리될 수 없는데, 이것은 질료를 유기적으로 조직하는 형상과 동시에 형상을 위해 준비된 질료들을 함축한다. …… 그렇기 때문에 유목 과학(Science Nomade)을 위한 질료는 결코 어떤 준비된, 따라서 등질화된 질료가 아니다. 그것은 다만 본질적으로 (어떤 내용의 형식을 구성하는) 특이성들을 지니고 있다.” (MP, 457/708)

들뢰즈의 유물론의 질료주의는 리토르넬로 고원 전체를 관통하는 중요한 배경이 된다. 어떠한 초월성이 사라진 내재성의 평면에서 배치는 물질적 요소들을 자연 속에서 어떻게 배열하는지가 문제가 된다. 그리고 이질적인 성분들을 종합하고 경화하는 공속이나 응합의 원리는 물질적 재료들을 무질서하지 않게 함께 묶고 단단하게 만드는 역할을 한다. 또한 유물론적 관점을 바탕으로 기계와 생명을 새로운 차원에서 정의하고 있다. 이처럼 들뢰즈는 유물론의 차원에서 물질들이 어떻게 위상학적인 배치를 가지고 고유한 방식으로 종합되며 기계와 생명으로 작동하는지 제시하고 있다. 그래서 들뢰즈의 유물론의 질료주의는 지리철학의 장에서 형상의 원리에서 벗어나 물질적 차원의 질료와 재료들이 그 자체의 힘과 역량을 통해 변화하고 생성하는 과정을 보여준다.

이제 유물론의 질료주의는 리토르넬로의 예술 사조 종합을 통해 보다 분명하게 드러나게 된다. 들뢰즈는 질료들이 어떻게 배치되는가에 따라 음악에서 고전주의, 낭만주의, 모더니즘의 리토르넬로로 분류하고 있다. 형식미를 중시한 고전주의는 기존의 전통적인 질료-형상의 모델을 따른다. 그러나 역동적인 낭만주의에 오면 형상과 질료가 변이하는 상태로 바뀐다. 마지막으로 현대의 모더니즘에 이르러서는 형상의 원리와 무관한 분자화된 재료로 변하며 힘과 관계한다. 이러한 분류는 하나의 배치로 어떤 발전 단계나 진화를 의미하는 것은 아니다. 다만, 현대로 올수록 유물론의 질료주의가 강화되는 것을 보게 될 것이다. 이는 현대로 향할수록 점차 유물론적 사유가 강해지는 경향과 맞물리며 유물론의 질료주의는 현대성을 정의하는 핵심적 원리가 된다.

## 2) 고전주의

들뢰즈는 리토르넬로의 배치와 작동에 대한 논의들을 바탕으로 본

격적으로 예술 사조의 분류를 다룬다.<sup>123)</sup> 리토르넬로를 구성하는 여러 배치와 작동의 원리들은 예술 사조를 통해 종합되어 나타나게 된다. 이 부분은 리토르넬로의 미학적 특성이 가장 잘 드러나는 부분으로 리토르넬로 고원의 클라이막스를 이룬다. 여기서 주로 음악을 다루며, 각 배치는 18세기 고전주의, 19세기 낭만주의, 20세기 모더니즘으로 이어지는 음악의 역사적 시기와 맞물리고 있다. 그러나 이는 어떠한 발전이나 진화와 무관한 세 가지 유형의 배치로 음악사를 직접적으로 다루고 있는 것은 아니다. 또한 이 부분은 음악 이외에도 철학과 문학, 회화 예술의 사례들도 풍부하게 제시되고 있다. 그래서 다양한 영역들을 종횡무진 가로지르며 리토르넬로의 복합적인 측면을 입체적으로 보여준다.

음악 예술 사조의 첫 번째 양식인 **고전주의(Classicisme)**는 서양 음악사에서 18세기의 하이든, 모차르트, 베토벤으로 대표되는 시기이다. 고전주의는 일반적으로 형식의 완벽성을 통해 보편적이고 지속적인 가치를 추구하며 여러 양식의 음악들의 모범이나 표본이 되었다. 고전주의는 이전 시기의 바로크 음악의 지나친 인위성과 장식, 복잡성에 대한 일종의 반동으로 만들어졌으며, 단순하고 명료하며 동시에 자연스러운 음악을 이상으로 하였다. 특히 고전주의는 규칙적인 형식미를 중시하며, 모든 형식이 일정한 주제를 설정하고 통일을 유지하는 범주에서 변화 발전시켜 갔다. 그래서 고전주의는 조화로운 형식적 질서를 모범적인 아름다움의 규범으로 삼아 기악 형식의 정수인

---

123) 지리철학의 운동은 지층화된 환경에서 영토적 배치로 나아가며 카오스의 힘들이 대지의 힘들로 모아지고 상호-배치에서 배치의 개방으로 이어지며 코스모스의 힘에 도달한다. 리토르넬로의 이행과 관련하여 들뢰즈는 파울 클레(P. Klee)의 대지에서 코스모스로 가는 운동 네 가지를 들고 있다. ① 대지로부터 날아오르기 위해 밀어내는 노력을 행한다. 중력을 이겨낸 원심력의 지배 하에 대지로부터 높이 오르기. ② 예술가는 피조물 속의 창조의 흔적, 소산적 자연 속의 능산적 자연의 흔적을 사로잡기 위해 환경과 주변을 관찰하기. ③ 예술가는 대지의 경계 안에 정착하여, 내재적 운동을 찾기 위해 현미경, 결정체, 분자, 원자, 미립자에 관심을 갖기. ④ 예술가는 ‘작품’ 속에 힘들을 끌어들이기 위해 <코스모스>를 향해 자신을 개방하기. 이러한 작품을 위해서는 거의 아이들 같은 매우 단순하고 순수한 수단이 필요하며 동시에 결여된 민중의 힘이 필요하다. (MP, 416/640-641)



소나타 형식을 확립했다. 이처럼 소나타 형식은 고전주의 음악의 작품 창작의 중심점이 되었다.<sup>124)</sup>

들뢰즈는 고전주의에 대해 다음과 같이 정의한다. “고전주의에 대해 말하자면, **형상-질료(Forme-Matière)** 또는 차라리 형상-실체 관계를 의미하며, 실체는 정확히 형상이 부여된 질료이다.”(*MP*, 416/641) 엄격한 형식을 아름다움의 규범으로 삼았던 고전주의는 전통적인 질료-형상의 도식을 따른다. 여기서 형상은 아직 길들여지지 않은 음향적 질료를 일정한 방식으로 질서지우는 역할을 한다. 고전주의에서 질료는 구분되고 중심화되며, 위계화된 형식들의 연속에 의해 조직화된다. 이렇게 무정형의 질료가 형상의 규칙을 따르면서 서로 조화를 이루게 된다. 이를 통해 태초의 우주는 암흑의 카오스로 흩어져 있으며, 여기에 형체들이 나타나면서 우주가 탄생한다. 이에 따라 고전주의 예술가는 카오스와 대결하며 질서와 형식을 부여하는 일을 한다.<sup>125)</sup> 그래서 고전주의 예술가는 무(無)에서 유(有)를 만들어내며 세계를 창조하는 신과 같다. 즉, “고전주의 예술가의 임무는 신과 똑같이 카오스를 조직하는 것이다.”(*MP*, 417/642) 이처럼 고전주의 예술가는 카오스적 질료에서 새로운 형상을 빚어내는 **창조자**<sup>126)</sup>로 규정된

124) 노정희 외 편저, 『서양 음악의 이해』, 건국대학교 출판부, 2003, 147-148쪽.

125) “고전주의 예술가는 아직 길들여지지 않은 날 것으로서의 질료인 카오스에 직면하여 형식을 부여한다. 이 과정은 형식의 두 부분의 분화와 계열에서 이 형식들의 표현인 ‘하나-둘’과 함께 진행된다. 이것은 고전주의적 형식의 형식으로 어떠한 창조의 선제 조건으로서 작용한다. 고전주의 예술가들은 유기적인 환경을 재생산하는 창조의 행위로서 질료 형상론의 선을 통해 이 세계의 형식화된 실체들을 재현한다.” Stephen Zepke, *Art as abstract machine : ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari*, Routledge, 2005, p. 169.

126) 우주의 창조자로서 카오스에 질서를 부여하는 고전주의 예술가는 마치 플라톤의 『티마이오스』에 등장하는 데미우르고스를 연상시킨다. 플라톤은 우주의 창조자를 ‘데미우르고스’(Demiourgos)라고 불렀는데, 이는 일반적으로 장인이거나 목수를 의미하는 말이라고 한다. (단, 들뢰즈는 모더니즘을 구현하는 현대 예술가들을 장인으로 규정한다.) 이들은 어떠한 소재를 가지고 제작물을 ‘최선’을 다해 만들어 냄으로써, 그들 나름대로 ‘좋은’을 실현하는 자들이다. 이를 통해 그 자체가 ‘아름다운 질서 체계’(Kosmos)를 의미하는 우주가 탄생하는 과정에서 ‘좋은’이 창조자를 매개로 하여

다.

이와 같이 고전주의는 질료-형상의 원리에 따라 카오스의 힘들을 질서지우고 조직하는 사조로 제시된다. 이러한 고전주의는 카오스에서 환경이 태어나는 하위-배치의 리토르넬로에 상응한다. 고전주의 예술가들은 무정형의 카오스에 맞서 형식을 부여하고 환경을 낳기 위해 코드를 부여한다. 여기서 형식은 환경의 코드로서 서로 다른 형식으로 이행하며 코드 변환을 한다. 이를 통해 고전주의 예술가들은 환경들을 이행하고 교차시키며 서로 다른 환경들이 조화를 이루게 한다. 이처럼 고전주의 예술가들은 태초의 카오스에서 고전주의 리토르넬로를 통해 환경을 창조한다. 이에 따라 고전주의 예술가들은 어둠의 우주에 최초의 질서와 조화를 가져오는 조물주에 비유된다. 그래서 고전주의의 특성은 본질적으로 카오스에서 코스모스를 만들어내는 창조 행위에 있다.

이러한 측면에서 고전주의는 카오스와 형식 사이의 끊임없는 대결과 긴장 관계에 놓여 있다. 이에 따라 고전주의의 형식이 균형을 잃으면 카오스에 근접해 형식적으로 훨씬 더 복잡한 바로크 음악으로 돌아갈 수 있다. 이러한 의미에서 들뢰즈는 고전주의와 바로크 사이에 뚜렷한 경계선을 그을 수 없다고 말한다. 바로크<sup>127)</sup>는 바흐나 헨

---

어떻게 실현되는지 보여준다. 플라톤, 『플라톤의 티마이오스』, 박종현 · 김영균 역주, 서광사, 2007, 26-27쪽 참조. “티마이오스에서 음악과 수학, 우주론의 관계가 정교하게 전개된다. 그리고 피타고라스주의자들에게 불확실하게 남아 있던 수의 존재론적 지위는 이상(Ideal)으로서 분명하게 확인된다. …… 데미우르고스는 우주에서 조화를 창조한다. 철학자는 변증술의 조화와 담론의 음악을 창조한다.” Ronald Bogue, *op. cit.*, p. 87.

127) 들뢰즈는 후기 저작 『주름, 라이프니츠와 바로크』를 통해 라이프니츠의 철학을 바로크 문화 안에서 새롭게 해석하고 있는데, 여기서 바로크 음악의 일반적 특징을 화성의 상승을 통해 상위의 통일성을 복원하는 것으로 설명하고 있다. “…… 아마도 이 정점은 <음악>일 것이고 그것으로 향해 있던 무대는 오페라로 드러나는데, 이 오페라는 모든 예술을 이 상위의 통일성으로 인도한다. 사실 무엇보다 음악에는 르네상스 이래 모호한 면이 없지 않은데, 왜냐하면 음악은 초감각적인 질서와 척도에 대한 지적인 사랑이면서 그와 동시에 물질적인 진동들로부터 나오는 감각적 쾌락이기 때문이다. 더 나아가, 외연에 있어 끊임없이 모든 선들을 전개하는 수평적 멜로디이면서 그와 동시에 내부적인 정신적 통일성 혹은 정점을 구성

멜로 대표되며, 푸가나 토카타 등의 대위법 형식들이 발전한 시기이다. 이 둘은 엄격한 형식을 모범적인 음악의 기준으로 삼는다는 점에서 서로 연장선상에 있다.<sup>128)</sup> 바로크 음악이 형식적으로 기교가 많다면 고전주의는 보다 간결한 형식을 추구한다. 이처럼 바로크와 고전주의는 특성은 다르지만 똑같이 형식미를 중시한다. 그래서 고전주의와 바로크 음악은 본질적으로 비슷하며, 고전주의 아래는 바로크적인 것이 자리하고 있다.<sup>129)</sup>

들뢰즈는 고전주의 탄생을 이 시기를 대표하는 작곡가 모차르트의 오페라 <마술피리><sup>130)</sup>를 통해 상징적으로 보여준다. “창조! 창조! 창조의 나무! 천 년의 나무 피리는 카오스를 조직하지만 카오스는 밤의 여왕처럼 있다.”(MP, 417/642) 이 작품은 모차르트의 마지막 오페라로 다른 정통 오페라와 달리 서민들을 위해 만든 소박한 극이다. 동화 속에 심오한 사상을 담고 있으며, 이를 다양한 양식의 음악으로

---

하는 수직적 화성이다. 그렇지만 여기서 전자가 어디에서 끝나고 후자가 어디에서 시작하는지 알 수 없다. 그러나 정확하게 말해서, 바로크 음악에 속하는 것은 **멜로디에서 화성을 추출하는 것**이며, 그토록 많은 멜로디 선들처럼 예술을 서로 관계시키는 상위의 통일성을 항상 복원하는 것이다. 소위 바로크라 말할 수 있는 음악의 가장 일반적인 정의를 구성하는 것이 바로 이 화성의 상승이다.” (PLB, 174-175/233-234)

128) 이진경, 『노마디즘 2』, 270쪽.

129) 바로크에서 고전주의로 이어지는 역사와 종교, 사상과 예술의 접점과 대립, 동화와 조화에 관한 보다 심도 있는 연구는 빅토르 L. 타피에, 『바로크와 고전주의』, 정진국 옮김, 까치, 2008을 참고할 것.

130) 모차르트의 <마술피리>는 그의 최후의 오페라로 그의 많은 오페라 중에서 가장 독특한 위치에 있는 작품이다. <마술피리>는 모차르트 오페라의 3대 걸작으로 꼽히는 <피가로의 결혼>, <돈 조반니>, <코지 판 투테>와 같은 이탈리아어로 된 세련되고 화려한 오페라와 달리 서민들을 위해 만들어진 소박한 독일어 노래극인 징슈piel(Singspiel)에 속한다. 모차르트는 <마술피리>를 통해 동화 같은 이야기에 다양한 사상과 취향, 사회에 대한 시각들을 다채로운 음악 스타일로 구현했다. 모차르트는 이 작품을 통해 밤의 여왕으로 대표되는 ‘밤의 세계’와 자라스트로가 다스리는 ‘낮의 세계’가 서로 조화를 이루는 것을 음악의 이상으로 꿈꾸었다. 특히 <마술피리>에는 당대 유럽의 지식인들이 평화로운 이상향을 꿈꾸며 만들었던 비밀 결사대인 프리메이슨(Freemason)의 자유, 평등, 박애의 정신이 담겨 있다고 한다. <마술피리>에 관한 전반적인 내용은 박종호, 『불멸의 오페라 II』, 시공사, 2008, 715-735쪽을 참고할 것.

조화롭게 통일시켜 완성했다. 악당에게 유괴당한 아름다운 공주와 그녀를 구하러 간 용감한 왕자가 갖가지 시험과 고초를 통과해 결혼에 이른다는 모험과 사랑의 이야기이다. 왕자가 밤의 여왕의 딸인 공주를 구하러 물과 불의 시련을 통과할 때, 그를 이끌어주는 것이 마술 피리의 소리이다. 피리는 마법사가 천 년 묵은 떡갈나무를 베어 만든 주술적인 악기로 음악이 인간을 조화로운 세계로 이끈다는 상징이다. 피리 소리는 일종의 고전주의 리토르넬로로 밤의 여왕 같은 카오스와 싸우며 질서를 부여하는 역할을 한다.

고전주의 예술가는 ‘하나-둘’의 형식을 사용하는데, 이 ‘하나-둘’은 창조와 분화의 순수한 이항적 단위를 의미한다. 고전주의를 대표하는 소나타 형식은 제시부, 발전부, 재현부의 세 부분으로 이루어진다. 제시부에서 주제를 제시하고, 발전부에서는 제시된 주제를 발전시키며, 재현부에서는 주제를 다시 재현하게 된다.<sup>131)</sup> 소나타의 시작이 되는 제시부는 ‘하나-둘’로 이어지는 두 가지 주제로 구성된다. 바로크 음악이 하나의 주제로 이루어진다면 소나타 형식은 대립되는 두 개의 주제가 등장한다. 만약 제1주제가 장조라면 제2주제는 단조로 만들고 제1주제가 역동적이라면 제2주제는 안정적으로 만들어 서로 대비가 이루어지게 한다.<sup>132)</sup> 이러한 소나타의 ‘하나-둘’의 형식은 카오스에서 최초로 창조가 시작되는 것을 알리는 상징적 원리이다. 이는 프루스트의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 피아노와 바이올린이 서로 화답하는 장면으로 묘사된다.

“우선 고독한 피아노가 짝으로부터 버림받은 새처럼 흐느끼자 그  
것을 들은 바이올린이 이웃의 나무처럼 그에게 화답했다. 마치  
세계가 시작되는 것처럼, 지상에는 이 둘밖에 없는 듯했다. 아니,

131) 노정희 외, *op. cit.*, p. 150. 제시부는 대개 두 개의 다른 주제들 즉, 제1주제와 제2주제로 구성되는데, 제1주제는 대부분 주조로 이루어지고 빠르고 힘차며, 제2주제는 대부분 느리고 서정적이다. 발전부에서 주제들은 새롭게 모색되거나 결합되기도 하고 조성도 다양하게 변화한다. 재현부에서는 주제의 재현이 이루어진다. 이때 주제들은 제시부와 달리 모두 주조를 취하도록 요구되어 작품 전체의 안정감과 통일성, 조화로우름을 주게 된다.

132) 이진경, *op. cit.*, p. 272.

차라리 다른 모든 것에 대해 닫혀 있고 창조자의 논리에 의해 만  
들어진 이 세계에는 영원히 그 둘밖에 없는 것 같았다. 이것이  
소나타였다.” (MP, 417/642)

이처럼 리토르넬로의 첫 번째 배치인 하위-배치는 서양 음악에서  
고전주의를 형성한다. 고전주의를 특징짓는 엄격한 형식주의는 하위-  
배치에서 카오스에 리듬을 통해 질서를 부여하며 환경을 만들어내는  
과정에 상응한다. 그래서 고전주의는 질료들을 형식을 통해 가다듬는  
전통적인 질료-형상의 도식을 따른다. 이에 따라 고전주의 예술가는  
암흑의 카오스에 조화로운 코스모스를 탄생시키는 창조자의 위상을  
갖는다. 이러한 고전주의 리토르넬로는 모차르트의 <마술피리>에서  
어둠의 카오스에 울려 퍼지는 피리 소리를 통해 출현하게 된다. 그리  
고 고전주의를 대표하는 소나타는 서로 대립되는 두 가지 주제를 뜻  
하는 ‘하나-둘’의 형식을 통해 일종의 세계 창조의 논리로 설명되고  
있다. 이렇듯 들뢰즈는 고전주의 리토르넬로를 통해 카오스적인 질료  
에 일정한 형식이 나타나며 우주에서 최초로 환경이 어떻게 창조되는  
지 제시한다. 이와 같이 들뢰즈는 환경의 배치를 통해 고전주의 예술  
과 예술가를 새롭게 규정한다. 또한 고전주의의 형식미를 질료를 길  
들이는 형상의 관계로 정의한다. 특히 고전주의의 본질적 특성을 카  
오스에서 엄격한 형식을 창조하는 과정으로 해석한다. 나아가 고전주  
의 리토르넬로의 원리를 모차르트의 작품과 소나타 형식을 통해 독창  
적으로 드러내고 있다.

### 3) 낭만주의

19세기 낭만주의 음악은 엄격한 형식적 질서를 중시한 고전주의에  
대한 반발로 생겨났다. 낭만주의는 다양한 음악 형식을 통해 내면의  
풍부한 감정과 정서들을 자유롭고 열정적으로 표현하고자 했다. 낭만  
주의 음악은 고전주의 음악보다 서정적이고 음색도 다양해졌으며 극

적 표현력도 커졌다. 낭만주의는 선율적 풍경과 정감을 환기시키는 표제음악이 탄생한 시기이다. 절대음악이 순수한 음의 구성으로 이루어진다면, 표제음악은 곡의 내용을 설명하고 암시하는 표제로서 구체적이거나 추상적인 대상을 묘사했다.<sup>133)</sup> 이 시기에는 음악과 더불어 문학, 미술, 연극 등의 다른 예술 장르와 결합이 활발히 이루어졌다. 음악을 통해 시적이고 서사적인 내용들을 표현한 교향시, 시적인 영감을 자극하는 가곡, 연극과 결합한 음악극 등의 다양한 음악 형식이 출현한다.

음악 예술 사조의 두 번째 양식인 **낭만주의(Romantisme)**<sup>134)</sup>는 리토르넬로의 내부-배치에 상응한다. 고전주의에서 카오스로부터 환경을 만들던 리토르넬로는 낭만주의로 이행하여 영토와 대지를 형성한다. 낭만주의는 엄격한 형식을 통해 창조되는 환경에서 나아가 광활한 영토와 대지의 리토르넬로를 펼친다. 낭만주의에서 리토르넬로를 통해 영토와 대지를 품은 예술이 탄생한다. 이처럼 낭만주의는 영토와 대지의 예술로 고향은 낭만주의의 영원한 주제가 된다.<sup>135)</sup> 들뢰즈

133) 노정희 외, *op. cit.*, pp. 183-184.

134) 들뢰즈와 낭만주의 전반에 관한 문제는 박기순, 「들뢰즈와 낭만주의의 문제」, 『美學』, 한국미학회, Vol. 52, 2007, 111-148쪽 ; John Sellars, “The Point of View of the Cosmos : Deleuze, Romanticism, Stoicism”, *Pli*, No. 8, 1999, pp. 1-24 ; Stephen Zepke, *op. cit.*, pp. 168-174를 참고할 것. 셀라스(J. Sellars)와 켈크(S. Zepke)는 들뢰즈의 낭만주의를 ‘자연으로의 회귀’를 주창한 독일 낭만주의와 연관하여 논의하고 있다. 이와 관련하여 독일 낭만주의 역사는 뢰디거 자프란스키, 『낭만주의 - 판타지의 뿌리』, 임우영 외 옮김, 한국외국어대학교 출판부, 2012 ; 프레더릭 바이저, 『낭만주의의 명령, 세계를 낭만화하라』, 김주희 옮김, 그린비, 2011을 참고할 것.

135) 대지의 예술로서 낭만주의는 하이데거의 사유를 연상시킨다. 하이데거는 「예술작품의 근원」을 통해 대지를 다음과 같이 규정한 바 있다. “우리는 이것을 **대지(Erde)**라 부른다. 여기서 말해지는 이 낱말의 의미는 총총이 쌓인 질료더미로서의 지층이나 혹은 하나의 행성으로서의 지구라는 천문학적 개념과는 무관하다. 대지란 피어오르는(자라나는) 모든 것들의 피어남(자라남)이 그러한 것으로서 ‘되돌아가 [존재의 은닉 속에 다시] 간직되는’ 그런 터전이다. 피어오르는 것 속에서 대지는 간직하는 것으로서 현성한다. 신전이란 작품은 거기에 서서 세계를 열어 놓는 동시에 [대지의 품으로] 되돌아가 그 세계를 대지 위에 세운다. 이렇게 해서 대지 자체는 비로소 [터-있음으로서의 역사적인 인간존재가 본원적으로 거주하기

는 고전주의에서 낭만주의로의 이행을 철학과 종교의 변화로 설명한다. 여기서 환경의 독단주의와 카톨릭시즘은 대지의 비판주의와 프로테스탄티즘으로 바뀐다. 즉, 고전주의가 엄격한 권위에 근거한 형식을 중시한다면, 낭만주의는 이를 비판하며 새롭게 혁신하고자 한다. 또한 그는 낭만주의가 형성하는 영토와 대지를 다음과 같이 구별한다. 대지가 존재 근거로서 그리스적이라면, 영토는 인식 근거로서 독일적이다. 즉, 대지가 존재론이 중심을 이루는 그리스 철학이라면, 영토는 인식론을 중심으로 독일의 관념론이 고유한 영역을 확보한다. 이처럼 들뢰즈는 낭만주의의 배경이 되는 사상적 변화와 철학의 특성을 지리철학의 범주 안에서 새롭게 규정한다.

낭만주의에서 대지는 영토의 모든 에너지들이 모이는 곳으로 낭만주의 예술의 중심을 이룬다. 영토들이 움직이며 대지로 결집하고, 대지는 리토르넬로를 통해 노래한다. 들뢰즈는 낭만주의 대지의 리토르

---

위한] 고향과도 같은 아늑한 터전으로서 솟아나온다(출현한다).” (하이데거, 『숲길』, 신상희 옮김, 2008, 55-56쪽) 하이데거에게 진리란 은폐된 사태를 있는 그대로 드러내는 것으로 예술의 본질은 존재자의 진리를 작품 속에 정립하는 것이다. 예술작품은 진리의 발생으로 작품 속에 세계를 일으켜세우고 대지를 불러세움으로써 이루어진다. 세계는 존재하는 모든 연관성의 체계 전체로 대지의 근거 위에서 열릴 수 있다. 대지는 월덜린의 시에서 영향을 받은 것이며, 대지는 존재하는 모든 것들이 귀속하는 터전으로 존재자의 고향을 의미한다. 대지는 나타남과 동시에 스스로를 감추어 간직하는 것으로 숨겨있음과 드러남이라는 대립적인 존재 사태를 함축한다. 그래서 하이데거는 진리로서 존재자의 존재 사태를 은폐와 탈은폐라는 상반적인 관계로 파악하고 대지가 세계를 통해 드러나는 동시에 그 자신은 감추여지는 투쟁의 국면을 갖고 있다고 보았다. 나아가 대지는 민족의 출생 근거이자 민족의 역사적 운명과 시원을 만나는 곳으로 고유한 역사성을 갖는다. 이처럼 하이데거는 현대를 존재의 진리가 망각된 고향 상실의 시대로 보고 잊혀진 고향적 대지로 되돌아가 대지 위에서 거주하기를 강조한다. (전봉주, 『하이데거의 <예술작품의 근원>에서 세계와 대지의 해석』, 『해석학연구』, 제25집, 한국해석학회, 2010, 154-171쪽 ; 최상욱, 「하이데거의 대지 개념에 대하여」, 『현대유럽철학연구』, 제16집, 한국하이데거학회, 2007, 219-224쪽 참조) 이렇듯 하이데거의 대지가 모든 것의 존재론적인 근원으로 역사성을 가지며 진리로서의 예술이 성립하는 터전으로 보았다면, 들뢰즈의 대지는 지리철학에서 영토화와 탈영토화가 교차하는 역동적인 생성의 장으로 낭만주의 예술의 구심점이 된다는 점에서 비교된다.

넬로를 잘 보여주는 예로 말러의 <대지의 노래>와 베르크의 <보체크>를 들고 있다. 우선, 말러(G. Mahler)의 <대지의 노래>는 관현악곡에 독창이나 중창, 합창 등의 성악 음악을 혼합하여 작곡한 일종의 ‘교향악적 연가곡’이다. 중국의 시에 음악을 붙인 작품으로 가사의 이국적인 분위기를 섬세한 기악 음색으로 드러내며, 대지와 자연, 삶과 죽음, 젊음과 아름다움, 이별과 인생무상에 관한 감정들을 복합적으로 표현하고 있다. 이를 통해 지상의 인간이 겪는 숙명적인 비극이 자연과 젊음, 아름다움과 대조를 이루며 나타난다. 여기서 대지는 자연과 인생을 아우르는 하나의 거대한 장으로 출현한다.<sup>136)</sup> 한편, <보체크>는 독일의 대표 작가 게오르크 뷔히너(G. Büchner)의 미완성 희곡인 <보이체크>를 작곡가 베르크(A. Berg)가 오페라 극으로 완성한 것이다. 1925년 독일 베를린에서 초연한 급진적인 표현주의 작품으로 '무조음악' 방식을 따른 최초의 극이다. 사회에서 천대받던 가난한 병사 보체크가 유일한 안식처였던 애인 마리가 바람을 피우자 그녀를 죽이고 자살한다는 내용이다. 베르크는 사회의 억압과 병폐에 상처 받은

136) 홍세원, *op. cit.*, pp. 385-386. ; 오희숙, 『20세기 음악 1』, 심설당, 2008, 70쪽 참조. <대지의 노래>는 베틀게(H. Bethge)가 번역한 중국의 이태백, 전기, 맹호연과 왕유의 시를 대본으로 삼고 있다. 제1악장은 “대지의 슬픔에 대한 술의 노래”로 인생의 허무와 슬픔을 술로 잊어보려는 내용이 담겨 있다. 제2악장은 “가을의 고독”으로 가을날의 정서를 노래한 서정적 악곡이다. 제3악장은 “젊음에 대하여”는 작은 연못의 정자를 배경으로 친구들이 어울리는 평온한 정경을 묘사하며, 삶의 무상함과 허무감을 드러낸다. 제4악장은 “아름다움에 대하여”로 태양이 빛나는 호숫가에서 꽃을 따는 처녀들과 그녀들에게 나타난 백마 탄 소년 그리고 소녀들의 심경을 묘사했다. 제5악장은 “봄에 취한 자”로 술에 취한 모습을 통해 인생의 꿈과 고통을 호소력 있게 노래한다. 제6악장은 “이별”로 자연의 고향 정경과 친구에 대한 그리움, 방황, 이별을 주된 내용으로 하고 있다. 이 작품을 통해 말러는 꿈처럼 흐르는 삶에 대한 열광적 집착, 그리고 삶의 기쁨과 아름다움에서 떠나게 될 때의 어쩔 수 없는 슬픔을 그리고 있다. 이처럼 말러는 삶과 죽음의 영원한 반복 속에 드러나는 삶의 허무와 무상함을 서정적이고 교향악적인 작품을 통해 표현하고 있다. 임진, 「Gustav Mahler의 “대지의 노래”에 대한 분석 연구」, 『論文集』, Vol. 14, 평택대학교, 2000, 241-171쪽 ; 洪性姬, 「Gustav Mahler의 “대지의 노래”에 대한 분석 연구」, 『音樂藝術論壇』, No. 3, 이화여자대학교 음악대학, 1994, 93-134쪽 ; 오희숙, *op. cit.*, p. 70. 참조.



보체크가 극단으로 치닫는 내면의 심리를 상징적으로 묘사하고 있다. 여기에는 다양한 리토르넬로가 등장하는데, 대지는 보체크가 마리를 죽일 때, 소리를 내며 울부짖는다.<sup>137)</sup> 이처럼 낭만주의에서 대지의 리토르넬로는 자연과 인생과 교감하고 호흡하며 격정적이고 역동적으로 나타나게 된다.

낭만주의 영토에는 탈코드화와 탈영토화 운동이 끊임없이 일어난다. 이러한 흐름 속에 낭만주의 예술가는 영토에서 쫓겨난 일종의 추방자로 전락한다. 그래서 그들은 영토에 살면서도 영토를 잃은 것처럼

---

137) <보체크>는 20세기 오페라의 혁신적 면모를 보여준 기념비적 작품으로 문학적 내용을 충실히 따르며, ‘무조음악’이라는 새로운 기법을 전통적 형식과 결합하여 대규모적 작품으로 표현하였다. 이 오페라에는 등장 인물과 상황을 민감하게 그리고 있는 성악 선율, 무조적·표현주의적 특징이 잘 반영된 화성, 라이트모티프, 대중 노래의 삽입을 통한 무조적 음악과 대비 등 다양한 음악 어법이 사용되었다. 베르크는 이 작품을 통해 인간의 내면 심리를 표현주의적인 음악으로 묘사하고 있다. 뷔히너는 원작에서 사회적 환경과 인간의 내적 자연과의 상관 관계를 밝히고 보체크의 범행에서 사회적 책임을 드러내고자 했다. 베르크의 음악은 이러한 극의 내용의 내면적 흐름과 주인공의 심리 상태를 다양한 음악 기법과 치밀한 유도동기 작업을 통해 표현하고 있다. 그래서 가난동기, 군인리듬과 살인자리듬의 연계 구조, 과학적 이성과 도덕의 허위성을 풍자적 음악을 통해 폭로한다. 이처럼 베르크는 억압된 환경으로 훼손된 보체크의 내면의 자연이 점점 파괴적인 망상으로 치달으며 범죄 행위에 이르게 되는 병적인 심리 상태를 화음들의 변형을 통해 상징적으로 제시한다. 오희숙, *Ibid.*, pp. 44-45. ; 김미영, 「알반 베르크(A. Berg)의 오페라 《보체크》(Wozzeck)에 나타난 텍스트적 의미의 음악적 표현 - 보체크의 비극을 낳은 자연과 사회의 갈등을 중심으로」, 『서양음악학』, Vol. 11, 한국서양음악학회, 2008, 170쪽 참조. 이 작품에 대한 보다 자세한 연구는 김미영, 「게오르그 뷔히너의 드라마 <보이체크>와 알반 베르크의 오페라 <보체크>」, 『서양음악학』, Vol. 9, No. 1, 한국서양음악학회, 2006, 43-73쪽 ; 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』, 167-175쪽 ; Jean-Paul Olive, “L’écriture d’Alban Berg face à la philosophie de Gilles Deleuze”, *Gilles Deleuze La Pensée-Musique*, pp. 163-169를 참고할 것. 들뢰즈는 『감각의 논리』에서 베르크의 <보체크>에 나타난 외침에 대해 다음과 같이 언급한다. “베르크는 마리의 외침 속에서 그리고 루루의 전혀 다른 외침 속에서 외침의 음악을 만들 줄 알았었다. 하지만 매번 이것은 외침의 울림을 언제나 비울림적인 힘과의 관계 속에 놓음으로써만 가능했다. 즉, 대지의 힘은 마리의 수평적 외침 속에 있고, 하늘의 힘은 루루의 수직적 외침 속에 있다.” *FBSL*, 60-61/73-74.

럼 끊임없이 방랑하는 존재로 그려진다. 들뢰즈는 낭만주의 예술가의 전형을 보여주는 예로 바그너(R. Wagner)의 오페라 <방랑하는 네덜란드인>을 들고 있다. ‘낭만적 오페라’라는 부제를 달고 있는 이 작품은 우울하고 냉혹한 비극으로 바그너의 이름을 알린 최초의 오페라이다. 모험을 즐기는 어느 오만한 네덜란드 선장이 악마의 저주를 받아 유령선을 타고 바다를 영원히 떠도는 벌을 받게 된다. 방랑자는 고생 끝에 자신을 구원할 운명의 여인을 만나지만, 그녀는 결국 바다에 뛰어들어 자살을 하면서 네덜란드인을 구하게 된다. 이 작품에는 낭만주의 특색이 잘 드러나는데, 이성보다 감정이 풍부하며 자유로운 사랑과 동경을 지향하고 있다. 낭만주의는 비현실적이고 환상적인 측면이 두드러지는데, 여기에는 특히 죽음에 대한 동경과 자살에 대한 충동이 잘 나타난다.<sup>138)</sup> 이처럼 낭만주의 예술가는 사랑과 구원을 좇아 바다를 헤매는 네덜란드 선장처럼 영토와 대지를 유랑하는 방랑자로 나타난다.

이에 따라 낭만주의 예술가는 고전주의 예술가처럼 보편성을 추구하지도 않고 창조자로서의 지위도 상실한다. 그들은 더 이상 신과 같은 창조주가 아니라 신에게 버림받고 신에게 도전하는 **영웅**의 위상을 갖는다. 신을 믿지 않고 스스로 세계를 지배하려는 영웅은 저주 받은 존재로 고독하며 비극적이다. 들뢰즈는 영웅으로서 낭만주의 예술가의 모습을 괴테의 작품 『파우스트』에서 발견한다. 세계에 대한 인식을 통해 신의 경지에 이를 수 있다고 믿었던 파우스트 박사는 모든 지식에 회의를 느끼고 절망한다. 파우스트는 악마 메피스토펠레스와 계약하여 자신의 영혼을 팔고 인간 세계의 온갖 쾌락과 고통을 체험

138) 이동용, 「바그너의 ‘방랑하는 네덜란드인’에 나타난 구원의 의미」, 『독일어문학』, Vol. 38, 한국독일어문학회, 2007, 299-323쪽 참조. 이 작품에 대한 전반적인 내용은 박종호, 『불멸의 오페라 II』, 824-839쪽을 참고할 것. 이와 더불어, 들뢰즈는 낭만주의의 방랑하는 예술가로 쇤베르크의 <구레의 노래(Gurre Lieder)>에 등장하는 ‘발데마르 왕’을 예로 들고 있다. 쇤베르크가 1901년에 완성한 대규모의 이 작품은 연가곡 형태와 칸타타, 후기 바그너적 사랑의 죽음과 같은 가극적 성격이 혼합되어 나타난다. 가사는 중세 덴마크의 왕 발데마르와 아름다운 토브 사이의 불운한 사랑과 그녀의 살해 그리고 그의 신성 모독에 관한 내용을 다루고 있다. 이 작품은 쇤베르크의 초기작으로 후기 낭만주의 경향이 잘 드러나 있다.

한다. 결국 모든 것은 파멸로 끝나지만 타인에 대한 진정한 사랑을 통해 구원을 받는다.<sup>139)</sup> 이러한 낭만주의 예술가는 카오스에서 환경을 창조하는 것이 아니라 영토적 배치 속으로 들어가 지옥과 지하 세계의 심연에 대면하여 정초하는 자들이다. 그래서 예술가는 영토의 가장 깊은 곳, 모든 힘들이 결집하는 대지 깊숙이 들어가 토대를 놓아야 한다. “예술가는 더 이상 신이 아니라 신에게 도전장을 던진 영웅이다. 더 이상 <창조하자>가 아니라 <토대를 놓자>, <토대를 놓자>.”(MP, 418/643) 즉, 고전주의가 환경을 창조하는 과정이라면, 낭만주의 예술가는 영토라는 토대를 놓는 역할을 한다.

들뢰즈는 낭만주의의 근본적 혁신이 다음과 같은 점에 있다고 주장한다. 낭만주의는 고전주의와 달리 형식적 코드를 통해 형성되는 환경이나 이를 통해 질서가 부여되는 카오스적 질료가 없다. 낭만주의에서 “**형상은 그 자체 연속적 전개에 있는 대규모 형상**”(MP, 419/645)이 되어 대지의 힘들을 받아들이며, 질료도 카오스를 길들이는 것이 아니라 “**연속적 변이의 운동 중에 있는 질료**”(MP, 419/645)로 바뀐다. 즉, 형상은 연속적으로 전개하는 거대한 형상이 되며, 질료도 연속적으로 변이하는 운동을 한다. 그래서 형상과 질료는 고정된 형식이나 내용에서 벗어나 자율적으로 움직이며 자신을 펼치게 된다. 이렇듯 낭만주의는 고전주의의 조화로운 질료와 형상의 관계를 넘어 역동적인 상태의 형상과 질료로 전환한다. 이를 통해 고전주의의 엄격함을 탈피하고 낭만주의의 열정적이고 풍부한 개성이 드넓은 영토와 대지를 통해 드러나게 된다. 이처럼 형상과 질료는 낭만주의의 내부-배치를 통과하면서 새로운 차원으로 변화한다.

들뢰즈는 낭만주의에 영웅은 있지만 민중은 결여되어 있다고 지적한다. 즉, 낭만주의에서 세계의 주인공은 영웅이며, 대다수의 소박한 민중들의 모습은 보이지 않는다. 그래서 낭만주의에서 민중의 문제를 중요하게 다루는데, 음악이 순수한 예술이 아니라 민중을 이끄는 사회적 역할을 강조하기 위한 것이다. 들뢰즈는 특히 독일과 라틴-슬라브계의 두 낭만주의 비교를 통해 대지와 민중의 힘에 따른 음악과 정

139) 요한 볼프강 폰 괴테, 『파우스트 2』, 정서웅 옮김, 민음사, 2004, 391-404쪽.

치의 문제를 논하고 있다. 그에 따르면, 독일 낭만주의에서 영토는 침묵과 고독으로 가득 차 있으며, 영웅은 ‘대지의 영웅’이다. 가령, 중세 독일의 전설을 소재로 한 바그너(R. Wagner)의 장대한 음악극 <니벨룽의 반지><sup>140)</sup>에는 지하 세계의 난쟁이들의 보물과 반지를 지상의 거인이 빼앗지만 영웅 지그프리트가 나타나 다시 찾아준다. 이와 달리 라틴계와 슬라브계의 낭만주의에서 대지는 민중에 매개되어 있으며, 영웅은 ‘민중의 영웅’이다. 가령, 유대 왕국의 몰락의 역사를 재현한 이탈리아 베르디(G. Verdi)의 오페라 <나부코><sup>141)</sup>의 ‘히브리 노예들의 합창’, 15세기 스페인을 배경으로 한 음유 시인 트로바토레에 얽힌 비극을 그린 <일 트로바토레><sup>142)</sup>의 ‘대장간의 합창’은 민중들의

140) 바그너의 필생의 대역작 <니벨룽의 반지>는 “서야(序夜)와 세 밤을 위한 무대 축전극”으로 ‘라인의 황금’, ‘발퀴레’, ‘지그프리트’, ‘신들의 황혼’으로 구성된 4부작이다. 신들이 라인 난쟁이들한테 훔쳐낸 황금과 저주, 그 저주로 인해 파멸로 향하던 세계를 구하는 영웅 지그프리트의 운명이 중심을 이룬다. 여기에는 북방 게르만 민족 전래의 신화적 요소, 라인 지방에서 발생한 게르만 민족의 영웅적 전설, 바그너 특유의 공상적 신비성, 중세 기사도의 사랑과 도덕 관념, 여성의 헌신적 사랑에 의한 구원 및 유혹의 이면성 등이 뚜렷하게 나타난다. 그리고 독일 문학의 사랑과 연민이라는 사상이 일관되어 있고, 독일 민족이 좋아하는 무용(武勇)·성실·복수의 내용이 가득 차 있다. 따라서 바그너는 이 작품을 통해 독일 민족의 성격과 독일 문학의 전통에 음악을 사용하여 총체 예술의 세계를 전개하고 있다. 이 작품에 대한 보다 깊은 연구는 김문환, 『바그너의 생애와 예술』, 느티나무, 2006의 2부 127-210쪽을 참고할 것. 나아가 바그너의 음악과 철학 전반에 관해서는 브라이언 매기, 『바그너와 철학 - 트리스탄 코드』, 김병화 옮김, 심산, 2005를 참고할 것.

141) 베르디의 <나부코>는 그에게 처음 성공을 가져다준 작품으로 나부코는 구약성서에 등장하는 바빌로니아 왕 느부카드네자르 2세를 이탈리아어로 부른 이름이다. 이 작품은 베르디의 유일한 성서 오페라로 기원전 6세기에 있었던 히브리인들의 ‘바빌론 유수’ (BC 597-BC 538년 이스라엘의 유다왕국 사람들이 신(新)바빌로니아의 바빌론으로 포로가 되어 이주한 사건) 사건을 배경으로 딸에게 배신당한 아버지의 처절한 통곡을 다루고 있다. 작품의 중심이 되는 ‘히브리 노예들의 합창’은 합창부와 제창부를 오가며 다수의 개인을 하나의 민족으로 통합하려는 이상을 보여준다. <나부코>는 당시 오스트리아 합스부르크 왕가 및 나폴레옹의 지배를 받고 있던 북이탈리아의 정치적 상황 때문에 민족 해방과 독립을 위한 작품으로 인식되었다고 한다. 작품에 대한 전반적인 내용은 박종호, 『불멸의 오페라 I』, 15-29쪽을 참고할 것.

142) <일 트로바토레>는 베르디의 이름을 세계적으로 높인 중기의 걸작으로

모습을 잘 보여준다.<sup>143)</sup> 특히 <나부코>에는 히브리 노예들을 해방시키는 영웅 나부코 왕이 등장한다.

독일과 라틴-슬라브계 낭만주의의 차이는 정치적으로 서로 다른 결과를 낳았다. 독일의 나치즘은 민중을 대지로 영토화하는 데 바그너의 음악을 이용했다. 히틀러는 세계를 구원하는 영웅의 이야기와 독일적인 음악이 결합된 바그너의 음악극을 평생 숭배하며 정치적 선동에 활용했다. 바그너의 반유대주의와 인종주의가 담긴 음악은 히틀러의 통치를 위한 완벽한 도구였고, 그의 음악을 숭고한 영웅-게르만족의 신화를 일깨우는 데 이용했다.<sup>144)</sup> 반면, 이탈리아의 파시즘은 민중의 영토화를 보여주는 베르디의 음악을 정치적 효과로 이용할 수 없었다. <나부코>에서 히브리 노예들이 유프라테스 강변에서 노역을 하며 부르는 합창곡이나 <일 트로바토레>에서 대장간에서 망치를 두드리며 우렁차게 울리는 합창은 민중들의 활력과 역동성을 잘 보여준다. 그래서 베르디의 음악을 통해 민중들이 영토화되면서 나치와 달리 정치적으로 이용되지 않았다.<sup>145)</sup>

이와 관련하여 들뢰즈에게 낭만주의 영웅은 감정(Sentiments)을 가진 일종의 목소리의 주체로 작용한다. 이 주체성의 목소리는 악기와 관현악 전체에 반영되며, 역으로 악기와 관현악은 비주체적인 정동(Affects)을 불러일으킨다. 즉, 영웅의 목소리와 악기, 관현악이 서로 반

---

전체 4부로 구성되어 있다. 베르디의 오페라 중 가장 박력 있고 열정이 넘치는 작품으로 <라 트라비아타>, <리골레토>와 더불어 베르디의 3대 작품으로 손꼽힌다. 이 작품은 중세의 남프랑스를 중심으로 트로바토레(음유 시인)에 얽힌 15세기 스페인의 사랑과 복수의 비극적 이야기를 다룬 오페라로 전쟁과 사랑에서 맞선 형제의 죽음을 그리고 있다. 베르디 특유의 감각으로 이탈리아 반도다운 넘치는 에너지와 오페라의 성악적 매력을 완벽하게 살려낸 작품으로 평가된다. 제2부의 처음에 불려지는 <대장간의 합창>은 전곡 중 가장 유명한 것으로 집시의 두목이 거느리는 무리들이 아침에 산에서 마을로 밥을 얻으러 내려가기 직전에 씩씩하게 부르는 혼성 합창이다. 이 작품에 대한 전반적인 내용은 *Ibid.*, pp. 173-189을 참고할 것.

143) 이진경, *op. cit.*, p. 273.

144) 이에 대한 보다 자세한 논의는 김문환, *op. cit.*, pp. 213-217을 참고할 것.

145) 이진경, *op. cit.*, p. 276.

향하며 특정한 소리의 효과를 낳는다. 들뢰즈는 이 소리의 힘이 대지의 힘인지 민중의 힘인지에 따라 관현악-기악의 편성과 소리의 역할이 달라진다고 주장한다. 그에 따르면, 정동은 대지와 관계할 때는 **역량의 집단화**(Groupements de puissances)를 초래하고, 민중과 관계할 때는 **집단의 개체화**(Individuations de Groupe)를 초래한다. 역량들의 집단화가 보편성과 관련된다면, 집단의 개체화는 가분성에 관련된다. 이에 따라 대지의 힘에서 정동은 흩어져 있는 역량을 모으는 집단화를 유발하고, 반대로 민중의 힘에서 정동은 뭉쳐 있는 집단을 나누는 개체화를 유발한다. 이를 통해 대지의 힘은 집단적인 파시즘을 야기하며, 민중의 힘은 개체들에게 자율성을 부여한다. 이렇게 관현악이 대변하는 낭만주의 영웅의 파트너는 대지이거나 혹은 민중일 수 있다. 그래서 들뢰즈는 목소리와 악기의 관계가 대지의 영웅을 창조한 독일과 민중의 영웅을 창조한 라틴-슬라브계 두 낭만주의에서 서로 달라진다고 해석한다.

이와 같이 들뢰즈는 바그너와 베르디의 음악이 서로 상이한 방식을 보여주며, 현대에는 슈톡하우젠과 베리오가 그러하다고 말한다. 총렬음악과 전자음악을 발전시킨 독일의 슈톡하우젠(K. Stockhausen)<sup>146)</sup>은 우주론적인 음악 세계를 추구했다. 특히 그의 오페라 <빛> 시리즈는 세계 여러 문화에서 나타난 신화의 종교적 요소를 음악적 무대극으로 총체화하여 형상화시켰다. 여러 예술적 요소가 종합되는 무대극으로 바그너의 음악극과 비교되며, 대규모 연작이라는 측면에서 <니

---

146) 슈톡하우젠은 혁신적인 음악 경향으로 20세기 후반 음악계를 이끌어간 작곡가이다. 그의 음악 양식은 포괄적으로 파악하기 어려울 정도로 다양한데, 크게 총렬음악, 전자음악, 우연성 음악, 공간음악, 직관음악, 음형작곡, 모멘트 음악, 영적인 음악, 종합적 무대음악으로 압축할 수 있다. 특히 그는 새로운 음향을 추구하면서 음향학, 음성학, 테크놀로지 등을 깊이 있게 연구하여 최신의 자연과학적 발전을 자신의 음악에 도입하며 예술적으로 연결시키는 작업에 몰두하였다. 이러한 새로운 테크닉을 통해 자신의 내면을 순수한 음향으로 표현하고자 했고 나아가 종교적, 영적 세계를 구현하고자 했다. 이에 따른 슈톡하우젠의 음악관은 “우주론적 음악관”으로 설명되며, 그의 음악은 종교적 특성에서 출발하여 세계에 대한 관심으로 나아갔고 최종적으로 우주로 확대되었다. 오희숙, 『20세기 음악 2』, 심설당, 2004, 218-219, 227쪽 참조.

벨롱의 반지>를 연상시킨다.<sup>147)</sup> 그리고 이탈리아의 대표적인 작곡가인 베리오(L. Berio)는 전자음악을 발전시키고 전위적인 작품들을 발표한 것으로 유명하다. 그는 특히 합창곡을 즐겨 썼을 뿐만 아니라 사람들의 목소리를 변조해서 관현악적 편성을 갖는 소리들의 복합체로 만들었다. 이는 민중의 목소리를 가지고 관현악적인 현대 음악을 만들었다는 점에서 베르디를 연상시킨다.<sup>148)</sup>

147) 오희숙, 『20세기 음악 1』, 340쪽. 슈톡하우젠의 <빛> 시리즈는 일곱 개의 요일을 주제로한 7부 연작 오페라로서 방대한 규모나 우주적 세계의 표현, 음악적 다양성의 측면에서 새로운 특징을 보여주는 작품이다. 그는 이 작품을 위해 요일과 연관된 신화를 연구하여 ‘미카엘’, ‘루치퍼’, ‘에바’라는 오페라의 세 중심 인물을 설정했다. 미카엘은 “우주의 창조적 천사”로 발전의 진보적 힘을 대변하고, 루치퍼는 미카엘을 질투하는 대립체이며, 에바는 음악적인 인간성의 새로운 탄생을 통해 인간의 “종적인 질”을 혁신하는 인물이다. 이 인물들은 그가 여러 나라의 신화와 종교를 탐구하여 만들어낸 응축물로서 다의적인 상징을 포함한다. 그는 “일곱 요일은 세 인물들의 도움으로 음악을 통해서 그들의 정신적 혁신, 그들의 해석 속에서 충분히 영적(靈的)으로 된다.”고 보았다. 세 인물은 각각 음악적으로 테너 및 트럼펫(미카엘), 베이스 및 트럼본(루치퍼), 소프라노 및 바셋호른(에바)로 상징화되고 각각 자신의 고유한 선율을 가지고 있다. <빛> 시리즈는 정신적인 존재인 이 세 인물의 융합과 대결 속에서 인간, 대지, 우주의 운명을 다루고 있으며, 각각의 요일은 특정한 색깔, 상징, 식물, 동물 등으로 연결된다. 슈톡하우젠은 이러한 <빛> 시리즈 창작을 통해 종교적이고 초월적인 음악관을 추구하며, 세계 여러 문화에 나타난 신화와 종교적 요소를 음악적 무대극으로 총체화하여 형상화시켰다. 오희숙, 「새로운 여성성의 음악적 시도 - 슈톡하우젠의 “빛으로부터의 월요일”(1984-1988)」, 『음악이론연구』, Vol. 7, 서울대학교 서양음악연구소, 2002, 41-43쪽 참조.

148) 이진경, *op. cit.*, p. 278. 베리오의 이탈리아의 전위적인 작곡가 중 한 사람으로 모더니즘 음악의 선구자로 손꼽힌다. 그는 음렬음악, 우연성 음악, 구상음악, 전자음악의 기법들을 적극적으로 수용하여 다양한 음악적 경향들을 작품을 통해 보여주었다. 특히 그는 목소리에 대한 관심을 통해 독특한 음악 세계를 창출하였으며, 특징적인 인성(人聲) 기법의 구사가 두드러지게 나타난다. 기존의 가사를 전달하는 데 그쳤던 인성을 음향적으로 이용하여 가사를 전자적으로 변조하거나 낱말들의 구두법을 조작, 해체하며 발성하거나 새로운 단어를 조합하는 등 인성에 대한 새로운 작곡적 시도를 통해 인성이 가지는 효과를 극대화했다. 나아가 그는 “이미 존재하고 있는 음악의 부분”들을 새로운 작품 창작에 도입하여 활용하는 ‘인용’ 기법을 시도했는데, 여러 출처의 기존의 음악적 재료를 사용하는 ‘콜라주’ 기법은 <신포니아>에서 절정을 이룬다. 이 작품은 8명의 성악가

나아가 들뢰즈는 베를리오즈, 무소르그스키, 바르톡 등은 이러한 대립을 넘어 각자 고유한 비-바그너적인 길을 갔다고 평가한다. 베를리오즈(L.H. Berlioz)는 프랑스 낭만파 음악의 개척자로 ‘표제음악’이라는 새롭고 극적인 관현악곡 스타일을 창시했다. 그는 관현악법의 고정 관념을 무너뜨리고 그의 돌출적이고 공상적인 특성과 기괴하고 음산한 분위기를 독창적인 관현악 작품들로 표현했다.<sup>149)</sup> 무소르그스키(M.P. Mussorgsky)는 러시아 음악의 개혁자로 러시아의 역사와 민속에서 영감을 얻어 작품을 만들었다. 그의 작품은 러시아 국민의 애환을 민요나 러시아 정교의 음악들을 많이 인용하여 그려내고 있다는 점에서 강한 국민주의적 성격을 띤다.<sup>150)</sup> 바르톡(B. Bartók)은 리듬과

와 관현악을 위한 5악장으로 구성된 작품으로 말러를 중심으로 쇤베르크, 드뷔시, 베르크, 브람스, 스트라빈스키, 베를리오즈, 바흐, 베토벤 등의 음악을 인용하고 있다. 또한 작품 전체에 베케트의 텍스트를 비롯하여 레비스트로소, 마틴 루터 킹에 대한 추모, 제임스 조이스, 하버드 학생들의 글, 파리 봉기 때의 선서, 작곡가 자신과 친구 및 가족들과의 대화 등 여러 가지 기존 텍스트가 사용되었다. 이처럼 이 작품은 음악적 인용 및 문학적 인용이 통합적으로 사용된 작품으로 무엇인가 새로운 것을 만들어내는 전통적 작곡 방식에서 벗어난 획기적인 사조의 전환을 보여준 작품이다. 정지영, 「베리오의 음렬기법에 대한 응용적 활용에 대한 고찰 연구」, 『낭만음악』, Vol. 20, No. 1, 낭만음악사, 2007, 90-91쪽 ; 오희숙, 『20세기 음악 1』, 318-325쪽 참조. 베리오에 관한 보다 자세한 연구는 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 III』, 571-615쪽 ; Bruce Quaglia, “Transformation and Becoming Other in the Music and Poetics of Luciano Berio”, *Sounding the Virtual : Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, pp. 227-248을 참고할 것.

149) 홍세원, *op. cit.*, p. 225. 베를리오즈의 대표작인 <환상교향곡 Op. 14>는 오늘날 교향악의 역사에서 독보적인 위치를 차지한다. 이 작품은 19세기 낭만주의 정신을 반영하여 음악이 감정, 생각과 같은 비음악적인 내용을 표현하려고 했다. 베를리오즈는 이 작품으로 낭만주의 운동의 급진적인 일익을 담당하는 최초의 지도자에 오르며, 19세기 낭만파 표제음악의 효시자가 되었다. 이 작품을 통해 표현되는 그의 음악적 상상력은 고전교향악을 붕괴시키는 방향을 제시한다. 당시로서는 혁신적이며 표현력이 강한 독창적인 관현악법을 사용하여 관현악법의 새로운 방향들을 제시하며, 화성과 색채, 표현, 형식에서 새로운 수법의 가능성들을 열어 놓았다. 임진, 「베를리오즈의 “환상교향곡 Op.14”에 대한 분석 연구」, 『사회과학연구』, Vol. 5, 평택대학교 사회과학연구소, 2001, 348쪽 참조.

150) 홍세원, *op. cit.*, p. 333. 무소르그스키는 러시아의 진정한 소리를 찾고자 했던 ‘러시아 5인조’의 대표적인 작곡가 중 하나이다. 그는 서민적이



조성, 형식, 선율의 사용법, 극단적인 변주 테크닉, 통합 화음의 구성 및 새로운 화성, 새로운 음향의 마술을 민속음악을 통해 자극 받았다.<sup>151)</sup> 그래서 세계 여러 나라의 민요들에 대한 방대한 수집을 바탕으로 새로운 음계와 리듬을 구성하여 민중들의 목소리를 새로운 기악적인 소리로 바꾸었다.<sup>152)</sup> 이를 통해 베를리오즈의 혁신적인 관현악

---

고 국민적인 소재를 선택하여 민속적 특징을 음악에 반영하여 독자적이며 새로운 양식으로 19세기 러시아 국민주의 음악을 확립했다. 무소르그스키의 <전람회의 그림>은 그의 음악적 재능과 창의력이 가장 잘 표현된 작품으로 전시회장에서 걸어다니면서 생각하는 모습을 표현하고 있다. 각 그림에 대한 느낌을 암시할 수 있도록 사실적, 인상적으로 대담하고 독특하게 음들을 나열하였으며, 각 그림의 특징을 살린 러시아풍의 리듬이 생생하고 사실적으로 표현되어 있다. 러시아의 강한 색채와 엄세적인 이미지를 표현한 <전람회의 그림>은 완벽하게 독창적이며 참신한 감각으로 구성되어 있는 곡이다. 그래서 <전람회의 그림>은 독일 전통의 음악 형식에서 벗어나 러시아 고유의 국민성을 강렬하게 반영한 작품으로 후대 작곡가들에게 커다란 영향을 미쳤다. 윤금희, 「무소르그스키의 “전람회의 그림”에 관한 연구」, 『한국음악학회논문집 음악연구』, Vol. 36, 한국음악학회, 2006, 24-25, 50-51쪽 참조.

151) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 I』, 391쪽. 바르톡에 관한 보다 자세한 연구는 Halsey Stevens, 『바르토크의 생애와 음악』, 김경임 옮김, 경북대학교 출판부, 1990을 참고할 것.

152) 이진경, *op. cit.*, pp. 274-276. 바르톡은 20세기 헝가리가 낳은 최고의 작곡가 중 하나로 그의 음악은 헝가리를 중심으로 그 주변 국가의 민속음악에 뿌리를 두고 있다. 그는 자신의 민족적 음악 자산을 예술적으로 승화시켜, 민속적 요소를 토대로 전통에서 벗어나는 신음악을 창조했다. 그의 민속음악에 대한 관심은 민족주의적 성격으로 발전하였는데, 특히 농민음악에 유럽의 영향을 받지 않은 순수한 헝가리적 음악이 유일하게 남아 있다고 생각했다. 그는 민속음악이 “가장 짧은 형식으로, 가장 단순하면서도 직접적인 방법으로, 가장 완벽하게 모든 음악적 이념을 표현하는 예술”로 보았다. 그래서 농민음악의 풍부한 자원을 자신의 음악 세계에 활용하였는데, 한 강연에서 이러한 방향을 3가지 관점으로 설명하였다. 첫째, 민요를 직접적으로 수용하는 방식으로 현존하는 민요의 기본 모형을 변화시키지 않은 채 반주를 붙이거나 화음을 첨가하여 조성 체계에서 벗어난 현대적 화성이 강조된다. 둘째, 민요적 재료를 사용하여 모티프를 만들고 형식을 구성하는 것이다. 셋째, 특정한 선율 유형에 대한 작업 없이 예술음악과 농민음악의 유사한 분위기를 창출하는 것으로 헝가리 민요를 완전히 자기화했을 때 가능해진다. 이처럼 바르톡의 음악에는 단순한 민속음악과 실험적 독창성 사이의 긴장감이 흐르며, 민속적 요소와 현대적 요소의 구별이 불가능할 정도로의 융합이 나타나기도 한다. 오

곡은 바그너의 화려한 관현악에 많은 영향을 미쳤으며, 무소르그스키와 바르톡은 바그너적인 영웅이 아니라 민중에 주목하여 독자적인 음악을 개척했다고 볼 수 있다.

이처럼 들뢰즈의 리토르넬로의 내부-배치는 영토와 대지를 형성하는 낭만주의에 상응한다. 낭만주의는 대지의 예술로 대지의 리토르넬로는 말러와 베르크의 작품에서 잘 드러난다. 여기서 낭만주의 예술가는 바그너의 오페라를 통해 영토를 방랑하는 존재로 나타난다. 이에 따라 낭만주의 예술가는 신에 도전하는 파우스트적 영웅의 위상을 갖는다. 이를 통해 낭만주의는 연속적인 변이 상태에 있는 역동적인 형상과 질료의 관계로 규정된다. 들뢰즈는 낭만주의에서 민중의 문제를 중요하게 생각하는데, 대지의 영웅이나 민중의 영웅이나에 따라 독일과 라틴-슬라브계 낭만주의를 구분한다. 특히 바그너와 베르디를 통해 이들의 음악이 어떠한 정치적 효과를 낳았고 관현악과 소리의 편성에 영향을 주었는지 분석한다. 또한 이러한 관계를 보여주는 현대의 슈톡하우젠과 베리오를 언급하며, 마지막으로 비-바그너적인 길을 간 베를리오즈와 무소르그스키, 바르톡의 음악을 제시한다. 이렇듯 들뢰즈는 리토르넬로를 통해 영토적 배치에서 낭만주의 예술과 예술가가 어떻게 나타나는지 보여준다. 이를 다양한 작품과 음악가들을 통해 화려하고 생동감 넘치게 그려낸다. 또한 질료주의 관점에서 낭만주의 예술을 능동적인 질료와 형상의 관계로 정의한다. 무엇보다 독일과 라틴-슬라브계 낭만주의를 비교하며, 영웅과 민중에 따른 음악의 정치 사회적 영향력을 비판적으로 다룬다. 그래서 들뢰즈는 낭만주의 리토르넬로를 통해 영토와 대지의 예술로서 낭만주의의 고유한 아름다움과 더불어 낭만주의 예술이 가진 위험성과 한계를 복합적으로 논한다.

#### 4) 모더니즘

---

희숙, *op. cit.*, pp. 62-68.

음악 예술 사조의 세 번째 양식은 20세기 현대를 가리키는 모더니즘(Modernisme)의 시대이다. 20세기 서양 음악은 이전의 음악 전통과 급격한 단절을 보여주며, 그 새로움은 기존의 음악 역사의 연속성을 뒤흔들 정도로 커다란 변화를 겪는다. 20세기 음악은 어떠한 통일적인 흐름을 형성하지 않으며 개별 작곡가들의 개성에 의해 다양한 음악의 조류가 나타났다.<sup>153)</sup> 20세기 들어 사회와 문화가 급격히 변화하면서 음악에서는 전통적 의미의 음악 개념을 무너뜨리는 많은 시도들이 이루어지며 기존의 음악 개념이 확장되거나 파괴되는 상황에 직면하게 되었다. 이에 따라 기존의 아름다움의 이상에서 벗어나 작곡가들은 새로운 미의 척도를 다양하게 추구하게 된다. 이러한 새로운 표현양식을 통해 예술가는 음악에 대한 새로운 사상과 세계관의 변화를 보여주었다.<sup>154)</sup>

모더니즘은 리토르넬로 고원의 예술 사조 중에서도 가장 절정을 이루는 부분이다. 들뢰즈의 전위적인 사유가 정점에 달하며, 현대 음악과 예술에 대한 독창적이고 개성적인 해석을 보여준다. 그는 현대성에 관한 철학을 바탕으로 현대 예술의 극단의 실험과 새로운 도전에서 모더니즘의 선구적 정신을 발견한다. 들뢰즈에게 복잡한 현대는 우주적인 코스모스의 시대로 모더니즘은 리토르넬로의 상호-배치에 상응한다. 현대는 첨단을 추구하는 시대로 카오스의 환경이나 영토의 대지가 아니라 광대한 코스모스의 우주를 향해 열린다. 즉, 현대는 생명의 역량이 절정에 이르며, 탈영토화의 극단에서 절대적인 탈영토화 시대인 무한한 우주로 개방된다. 헤겔은 관념적 차원에서 낭만주의 이후 예술이 종언을 고하며 절대정신이 도래한다고 주장했다.<sup>155)</sup> 하

---

153) *Ibid.*, pp. 19-20. 20세기 상반기에 나타난 <인상주의>, <표현주의>, <무조음악>, <12음음악>, <신고전주의>, <신객관주의>, <실용음악>과 제2차 세계 대전 이후의 <총렬음악>, <전자음악과 컴퓨터 음악>, <우연성 음악>, <음향음악>, <미니멀 음악>, <신조성주의>, <새로운 단순성>, <인용음악>, <크로스오버> 등의 다양한 경향을 보여준다. *Ibid.*, p. 20.

154) *Ibid.*, pp. 353-359.

155) 헤겔의 미학은 이념과 감각성의 결합 원리를 통해 예술의 심오한 정신성의 발전 과정을 역동적으로 체계화하며 예술 형식과 장르 각각의 본질적 특성에 따른 예술 체계의 총체성을 구현한다. 하지만 예술 형식의 발전 단계에서 정신의 자기의식이 심화되면서 과잉에 달한 정신은 감각적

지만 들뢰즈는 유물론적 차원에서 모더니즘의 출현은 기술의 문제라고 단정한다. 그래서 헤겔처럼 낭만주의 이후 예술이 막을 내리는 것이 아니라 물질적인 기술을 통해 모더니즘이 등장하게 된다. 이렇게 현대는 기술의 발전으로 헤겔식의 낭만주의와 관념론 철학이 몰락하고, 그 자리를 모더니즘과 유물론 철학이 새롭게 대체한다. 이에 따라 모더니즘은 고전주의의 질료-형상의 관계나 낭만주의의 연속적인 변이 상태에 있는 형상과 질료가 아니다. 현대는 더 이상 형상과 관계하지 않으며, 질료 그 자체의 역량을 통해 **재료-힘**(Matériau-forces)의 직접적인 관계로 나타난다.<sup>156)</sup> 이처럼 들뢰즈는 형상의 원리를 배제한 극단적인 유물론의 질료주의를 통해 현대성을 새로운 차원에서 정의한다.

본질적 관계는 더 이상 질료-형상 혹은 실체-속성이 아니다. 그렇다고 해서 형상의 연속적인 전개와 질료의 연속적인 변이는 더더욱 아니다. 이제 그것은 **재료-힘**들의 직접적 관계로 나타난다. 재료란 분자화된 질료로 그것은 코스모스적일 수밖에 없는 힘들을 포획해야만 한다. (MP, 422/650)

여기서 재료는 어떠한 형상의 원리로 규정할 수 없는 분자화된 질료를 가리킨다. 재료는 분자 운동을 통해 모든 생성을 가능하게 하는 원료로 재료를 가다듬어 코스모스의 힘을 포획해야 한다. 현대 화가 클레(P. Klee)는 비가시적인 것을 가시화하라는 유명한 선언을 했다.

형식이 더 이상 감당할 수 없게 되고 낭만주의 예술의 정점인 시문학에서 정신은 '은유'라는 최후의 감각성을 탈피하여 예술을 넘어 종교로 궁극적으로 철학으로 이행하게 된다. 절대정신은 예술의 감각적 형식의 계기를 거치나 궁극의 절대지에 도달하기 위해 예술 형식 자체를 넘어 정신성을 그 자체로 파악하는 개념의 사유에 도달해야 하며, 예술은 개념(Begriff)의 철학으로 흡수되어 이념적 차원으로 승화되는 이른바 '**예술의 종언**'을 초래하게 된다.

156) 켈크(S. Zepke)는 들뢰즈의 모더니즘 개념을 그린버그(C. Greenberg)의 모더니즘 개념과 대조시킨다. 들뢰즈의 모더니즘은 그린버그보다 훨씬 유물론적이고 경험론적이라는 것이다. 그래서 **유물론과 경험론**은 현대 예술을 구성하는 두 가지 조건으로 '분자적이고 범심론적인 우주'를 표현한다. Stephen Zepke, *op. cit.*, pp. 174-178.

이에 따라 들뢰즈도 가시적인 것을 재현하는 것이 아니라 비가시적인 힘들을 포획하여 가시화하고자 한다. 들뢰즈는 철학도 이와 같은 운동을 따른다고 주장한다. 그에 따르면, 관념적인 낭만주의 철학에는 질료의 연속적인 변이를 보장하는 형상의 종합적 동일성이 여전히 남아 있다. 그러나 현대에 동일성이나 형상의 원리는 더 이상 유효하지 않으며, 질료 자체의 힘과 차이의 역량이 중시된다. 그래서 현대는 사유 불가능한 우주의 힘을 포획하기 위해 니체 식의 <코스모스>의 철학을 추구한다. 현대 철학의 아버지 니체는 동일자인 신의 죽음으로 현대성을 천명했다. 그의 사상에서 힘의 의지는 차이로서 생성을 영원히 긍정하는 우주론적인 영원회귀를 통해 완성된다. 이렇게 차이의 힘은 무한히 되돌아오는 영원회귀를 통해 생성의 역량을 최대로 발휘하며 비가시적인 우주의 세계로 사유를 확장한다. 이러한 모더니즘에서 분자적 재료는 탈영토화가 극도로 이루어져 낭만주의 영토의 표현의 질료가 아니라 포획의 재료로 바뀌며, 포획할 힘들은 더 이상 대지의 힘이 아니라 코스모스의 힘들로 전환한다.

들뢰즈는 후기 낭만주의에서 모더니즘이 어떻게 출현하는지 밀레와 세잔느의 회화를 예로 들고 있다. 바르비종(Barbizon) 화파를 대표하는 화가 밀레(J.F. Millet)는 농부들의 모습과 생활을 시적인 정감과 우수가 넘치는 화풍으로 진지하고 섬세하게 그려냈다. 그는 농부가 끌고 가는 자루를 그릴 때, 자루 안에 무엇이 들었는가보다는 거기에 담긴 무게를 묘사하는 것이 중요하다고 말했다.<sup>157)</sup> 즉, 눈에 보이는 것을 재현하는 것보다 눈에 보이지 않는 무게를 가시화하는 것이 회화의 임무라 보았다. 후기 인상주의를 대표하는 세잔느(P. Cézanne)도 사실 그대로 재현하는 것을 넘어 사물의 본질을 화폭에 담기 위해 노력했다. 세잔느는 과일을 소재로 한 정물화를 많이 그렸는데, 그 소재 가운데 하나가 사과이다. 세잔느는 과거의 정물화처럼 사과를 실

---

157) “이미 오래전에 아주 독실한 비평가들은 밀레가 농부들이 봉헌물을 감자 자루처럼 들고 있듯이 그렸다고 비난하였다. 실제로 밀레는 두 대상의 공통의 무게가 그것들의 구상적인 구별보다 훨씬 심오하다고 대답했다. 화가인 그는 봉헌물이나 감자 자루가 아니라 무게의 힘을 그리려고 노력했다.” *FBL*, 58/70.

제와 닮게 그리는 데 관심을 두지 않고 대상에 내재하는 실재성을 포착하기 위해 끊임없이 실험했다.<sup>158)</sup> 이를 통해 들뢰즈는 모더니즘을 눈에 보이는 것을 그대로 재현하는 것이 아니라 눈에 보이지 않는 힘과 강도를 드러내고 표현하는 것이라고 규정한다. 이처럼 들뢰즈는 유물론의 관점에서 물질에 내재한 힘과 역량을 통해 모더니즘을 정의한다.

음악처럼 회화도, 즉 예술에서 형상들을 발명하거나 재생산하는 것이 아니라 힘을 포획하는 것이 문제이다. 바로 그 때문에 어떠한 예술도 구상적이지 않다. “가시적인 것을 보여주는 것이 아니라 비가시적인 것을 가시화하라”는 클레의 유명한 문구가 다른 것을 의미하지 않는다. 회화의 임무는 보이지 않는 힘을 보이게 하는 시도로 정의된다. 마찬가지로 **음악도 들리지 않는 힘을 들리게 하려고 노력한다.** 이것은 분명하다. (FBLS, 57/69)

현대는 비가시적이고 사유할 수 없는 힘들을 포획하여 재료들을 공속하고 융합하는 것이 과제이다. 그래서 모더니즘의 리토르넬로는 니체의 영원회귀처럼 분자적이며 우주적인 것이 된다.<sup>159)</sup> 즉, 모더니즘의 리토르넬로는 분자화된 차이의 힘들이 무한히 도래하는 니체의 영원회귀를 통해 우주의 음악으로 태어난다. 들뢰즈는 모더니즘을 대표하는 음악으로 드뷔시와 바레즈를 예로 들고 있다. 드뷔시(C.A. Deb

158) 들뢰즈는 『감각의 논리』를 통해 세잔느를 다음과 같이 말한 바 있다. “인상주의자들을 뛰어넘은 세잔느의 교훈은 바로 이것이다. 감각이란 빛과 색의(인상들) 자유롭거나 비물질적인 유희 속에 있는 것이 아니라, 반대로 설령 그것이 사과와 신체일지라도, 신체 속에 있다. 색은 신체 속에 있고 감각은 공중이 아니라 신체 속에 있다. 감각, 그것은 그려지는 것이다. 그림 속에서 그려지는 것은 신체이다. 그러나 신체는 대상으로서 재현된 것이 아니라 그러한 감각을 느끼는 것으로서 체험된다. [이것이 로렌스(D.H. Lawrence)가 세잔느에 대해 말하면서 ‘사과의 사과적인 존재’이라고 불렀던 것이다.]” FBLS, 40/48.

159) 들뢰즈의 음악적 모더니즘에 관한 보다 자세한 연구는 Martin Scherzinger, “Musical Modernism in the Thought of *Mille Plateaux* and Its Twofold Politics”, *Perspectives of New Music*, Vol. 46, No. 2, 2008, pp. 130-158을 참고할 것.

ussy)<sup>160)</sup>는 인상주의 음악 양식을 통해 낭만주의와 확실한 결별을 보여준 혁신적인 작곡가이다. 그는 묘사적인 표제성을 갖고 순간의 이미지나 분위기들을 모호하게 암시하는 음악을 추구했는데, 이를 통해 음의 재료를 분자화하면서 보이지 않는 강도의 힘을 들려주고 있다. 가령, 그의 대표작 <달빛>에는 어두운 밤에 달이 빛의 입자들로 흩어지며 흘러가는 듯한 환상적이고 몽롱한 정경이 잘 나타난다. 또한 바레즈(E. Varèse)<sup>161)</sup>는 20세기 대표적인 진보적 성향의 작곡가로 지속

160) 인상주의 음악 양식을 통해 19세기의 낭만주의에서 벗어난 드뷔시는 20세기 음악의 시작을 대표한다. 그의 음악어법은 인상주의 회화와 상징주의 문학을 기반으로 하는데, 이러한 미술과 문학의 공통적 특징은 독일 예술에서 두드러졌던 낭만주의적 예술경향에서 탈피하고자 노력했다는 점이다. 열렬적인 인간의 감정을 직접적으로 표현하기보다는 절제된 세련성을 추구했으며, 이는 당시 프랑스의 미술, 문학 그리고 드뷔시의 음악에서 함께 나타났다. 그래서 드뷔시의 음악은 반(反)낭만적 또는 반(反)독일적 음악으로 프랑스의 민족주의적 경향이 두드러진 음악이라고 할 수 있다. 이에 따라 그의 음악에서 나타나는 파격적 새로움은 당시 지배적이었던 독일 음악에 대한 결정적인 도전을 의미한다고 볼 수 있다. 그의 인상주의를 나타내는 작품들은 시적이고 회화적인 제목들이 사용되었는데, 이러한 표제는 순간적인 느낌이나 이미지를 음악으로 표현하려는 드뷔시의 의도가 잘 나타난다. 그의 음악에서 나타나는 20세기적 특징은 전통적인 조성 체계와의 관계에서 가장 명확하게 드러난다. 드뷔시는 이미 초기 관현악 곡에서처럼 피아노 음악에서도 조성 체계를 벗어나는 불분명한 화성을 많이 사용했다. 특히 드뷔시는 ‘옛 교회 선법’, ‘화성의 병진행’, ‘온음 음계’, ‘5음음계’, ‘반음계’의 사용을 통해 조성에서 탈피하는 음악을 만들었다. 드뷔시는 선율이나 화성을 음악작품이라는 건축 구조의 합리적인 재료로 간주하기보다는 분위기를 표현하는 수단으로 보았고, 뚜렷한 선과 형태보다는 궁극적으로 음의 색채감을 추구했다. 이와 상응하여 드뷔시는 독일 낭만주의자들이 보여주었던 장대하고 논리적인 형식을 거부하였고, 순간의 정념을 담을 수 있는 짧은 곡을 선호했으며, 이것을 묶어 연곡으로 만들었다. 오희숙, *op. cit.*, pp. 74-77.

161) 바레즈는 새로운 ‘소리’를 찾고자 했던 20세기 현대 음악에서 혁신적인 시도를 한 작곡가이다. 그는 소리를 살아있는 우주의 본질적인 구성 요소로 보고 음악을 제한된 틀 안에 존재하는 음들의 배열이 아니라 무한하게 다양한 소리를 재료로 삼고자 했다. 그래서 그에게 음예술의 재료는 전통적인 ‘음’이 아니라 완전히 새로운 종류의 ‘소리’로 그는 악보 너머의 소리, 다양한 뉘앙스와 느낌을 갖는 무수한 가능성으로서 ‘음질’에 주목했다. 따라서 그의 작업에서는 음들의 연결인 ‘선율’이 아니라 ‘조직된 소리’(Son Organisé)가 중요해진다. 이러한 관점에서 그는 독자적인 음이나 음정이 아니라 다양한 폭과 밀도, 부피를 갖는 소리 덩어리와 그 미세

적으로 새로운 음향과 소리를 추구했다. 특히 파격적인 작품들을 내놓아 아방가르드적 면모를 보여주었는데, 대표적 작품인 <이온화>를 통해 여러 타악기와 관현악기의 소리를 섞어 음의 입자를 이온화했다. 여기서 그는 음악의 소리를 일종의 음악적 화합물로 보고 음의 이온들을 결합하거나 분해하여 독특한 음향으로 표현했다.<sup>162)</sup> 이처럼 이들의 작품은 음의 재료들을 새롭게 가공하여 비가시적인 음의 분자들을 음향으로 만들며 탈영토화된 우주의 음악을 창조한다.

이러한 현대 공속의 음악 기계는 음의 재료를 분자화하고 이온화하며, 코스모스의 에너지를 포획하는 신시사이저로 등장한다. 신시사이저는 음악적 생성의 차원에서 모든 분자화된 음의 재료들을 결합하여

---

한 변화를 중시했다. 이를 통해 그는 음악을 공간적인 것으로 보고, 음악적 표상은 공간 속에서 움직이는 소리들의 몸체라고 생각했다. 이후 현대의 다양한 기술과 미디어의 등장으로 전통적인 의미의 소리와 음악에 대한 인식이 바뀌면서 바레즈의 '조직된 소리'는 엄청난 기술 발전을 토대로 무한한 소리의 세계 속에서 자유롭게 구사되었다. 이처럼 바레즈의 작업은 수백 년간 서구 문화를 지배해오던 소리에 대한 생각 자체를 근본적으로 뒤집는 창조적이고 독창적인 것으로 20세기 이후 음악의 새로운 패러다임을 열어주었다. 이희경, 「새로운 '소리'를 찾아서 - 바레즈를 통해 본 20세기 음악의 경계들」, 『낭만음악』, No. 68, 낭만음악사, 2005, 153-193쪽 참조. 바레즈에 대한 보다 자세한 연구는 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』, 117-151쪽을 참고할 것.

162) 바레즈는 음 재료를 과학적 진보주의에 입각하여 사용하려고 했고, 감정이 배제된 객관적 양식을 선호했다. <이온화>는 바레즈의 대표적 작품 중의 하나로서 13명의 연주자가 43개의 다양한 타악기를 연주하도록 작곡되었다. 전통적인 선율과 화성의 중심에서 벗어나 음의 울림이 리듬의 다양한 변화 속에서 합성되어 나타나는 이 작품은 오늘날까지도 파격적인 작품으로 평가된다. 이 작품에 지배적으로 나타나는 '소음' 음향은 미래주의의 소음음악을 연상시키지만 바레즈는 자신의 정교하고 논리적인 작업을 통해 미래주의 음악과는 뚜렷이 구별되는 음악적 형식을 보여준다. 크게 3부분으로 구성된 이 작품에는 2개의 리듬적 주제가 중심을 이루며, 바레즈가 추구했던 소리의 유기체 사상을 전통적인 타악기의 수단을 통해 표현하면서 '소음의 해방'을 실현하였다. 이후 바레즈는 음향의 폭을 넓혀 전자매체, 소음 등을 작품에 사용하였는데, 그의 관심은 전자음악의 영역까지 확대되었다. 오희숙, *op. cit.*, pp. 166-168. 이 작품에 관한 연구는 金榮植, 「에드가 바레즈(Edgard Varese 1883-1965)의 Ionisation에 대한 分析研究」, 『음악평론』, Vol. 5, 한국음악평론가협회, 1991, 13-58쪽을 참고할 것.



종합하는 기계로 현대 음악의 첨단성을 상징한다. 이에 따라 신시사이저(Synthétiseur)는 공속의 조작을 통해 기존의 칸트의 ‘선험적 종합(Synthèse) 판단’을 대체한다. 들뢰즈는 종합의 문제가 칸트 철학의 고유한 발견이지만 그것이 조건화의 관점에 그치며, 발생과 생산의 원리를 간과했다고 비판한다.<sup>163)</sup> 종합은 기존의 단순한 형식적인 종합에서 벗어나 새로움을 창조하는 종합으로 바뀌어야 한다. 현대의 종합은 칸트처럼 어떠한 선험적 동일성에 근거한 종합이 아니라 신시사이저를 통해 모든 주파수의 소리들을 조합하거나 변형하여 새로운 소리를 생산한다. 이처럼 현대 철학은 신시사이저를 통해 칸트의 종합 판단을 넘어 모든 종류의 사유들을 전자음처럼 자유롭게 변조하거나 합성하여 코스모스의 힘을 포착한다.<sup>164)</sup> 그래서 현대 철학은 신시사이저의 음악적 종합을 통해 우주적인 생성과 창조의 역량을 발휘하게 된다.

현대 음악의 극단적인 실험은 첨단의 극치를 보여주지만 난관에 봉착하기도 한다. 이질적 성분들의 종합은 종종 모든 것을 혼란스럽고 엉망으로 만들어버린다. 그래서 공속의 엄밀한 조작을 통해 코스모스를 만들어내는 데 실패할 수 있다. 즉, 잡다한 요소들을 그대로 뒤섞어 코스모스 기계를 생산하는 대신에 조잡해질 위험이 있다. 이와 관련하여 들뢰즈는 대표적인 아방가르드 작곡가 케이지(J. Cage)<sup>165)</sup>의

163) “종합의 개념은 칸트주의의 중심에 있고 그것은 칸트주의의 고유한 발견이다. 그런데 우리는 포스트 칸트주의자들이 칸트를 다음의 두 가지 관점에서 이 발견(종합의 개념)을 위태롭게 했다고 비난하고 있음을 알고 있다. 종합을 지배하는 원리의 관점과 종합 그 자체 속에서 대상들의 재생산이라는 관점 말이다. 우리는 대상들과 관계에서 단지 조건짓는 것이 아니라 진정으로 발생적이고 생산적인 원리를 요구했다.” *NP*, 58/106.

164) “들뢰즈에게 신시사이저는 상대적으로 사용하기 쉬운 기술적 발명으로 칸트의 뒤떨어진 선험적 종합 판단을 대체하는 사유의 길을 위한 은유적 모델이 된다. 신시사이저는 서로 다른 진동수의 신호들을 발생시키고 섞음으로서 다양한 소리들을 창조하는 융합에 근거해 작동한다. …… 요컨대, 신시사이저는 ‘기계의 시대’라는 새로운 시대를 특징 짓는 ‘광대한 기계권’으로 들어가는 철학적 등장이 된다.” Martin Scherzinger, *op. cit.*, p. 131.

165) 케이지는 아방가르드 음악의 선두 주자로 새로운 미적 체험을 보여주는 센세이션한 작품을 발표하였던 작곡가이다. 특히 우연성을 음악에 활

<프리페어드(Prepared) 피아노를 위한 소나타>를 비판한다. 케이지는 기존의 음악 예술의 체계를 벗어나는 시도를 과감하게 감행하여 수많은 비난과 찬사를 동시에 받았던 작곡가이다. 이 작품은 피아노 선위에 다양한 재료들을 올려놓고 준비된 피아노를 연주한다. 피아노의 현에 고무나 나사 등을 끼워서 피아노 고유의 음색이나 선율, 화성적 기능보다는 타악기적인 효과를 살리도록 한 것이다.<sup>166)</sup> 이는 하나의 새로운 악기의 발명을 말해주지만, 재료들은 피아노 소리와 동떨어져 있다. 그래서 재료의 소리가 충분히 탈영토화되지 못하고 피아노와 함께 새로운 소리로서 공속을 획득하지 못한다.<sup>167)</sup> 이처럼 들뢰즈는 현대 음악의 첨단성을 긍정하면서도 그 한계와 난점을 경계한다.

들뢰즈는 잡다한 집합의 구성 요소들은 공속을 통해 구별이 가능하며, 재료들에 단순성이 부여될 때, 기계는 효력을 갖는다고 주장한다. 즉, 잡다한 성분들은 공속의 원리에 따라 적절히 모아지고 종합되어야 기계가 제 기능을 발휘한다. 그래서 잡다한 요소들을 종합하려면 역설적으로 단순함의 원리를 추구해야 한다. 다시 말해, 복잡한 것이 늘어날수록 단순해야 우주적 코스모스의 심오함을 드러낼 수 있다.

---

용하여 새로운 유형의 음악을 시도하며 20세기 음악사의 새로운 장을 열었다. “우연성 음악”은 작곡을 하는 과정에서 작곡가의 주관적 의도나 사상, 감정을 배제하고, 작곡가의 통제를 벗어난 ‘우연’이라는 현상으로 작품을 창작하는 방식으로 케이지가 처음 시도했다. 이러한 음악의 극단적인 예는 그의 <4분 33초>로 이 작품의 연주가 진행되는 동안 한 음도 울리지 않았는데, 이는 그 순간에 우연적으로 들리는 여러 소리를 작품으로 구성한 것이다. 그는 중국의 고서 『주역(周易)』의 영향으로 ‘변화’와 ‘우연’에 관심을 갖고 작품의 재료를 선택하거나 만들어 나가는 과정에서 ‘우연’의 요인을 도입했다. 그래서 악기나 음향의 선택 또는 음의 높이나 강약은 작곡가의 의도에 따라 결정되기보다는 동전이나 주사위를 통한 우연에 맡겨졌다. 이러한 우연성의 작품에서 작곡가는 전통적인 음의 창조자가 아니라 아웃사이더로서 음의 이벤트를 참관하거나 입회하는 사람이 된다. 그리고 ‘음악’은 소리를 “예술적”으로 구성하는 주관의 창조가 아니라 그때그때 우연히 부딪히는 음향의 총체로 이해된다. 이러한 사상은 20세기 음악에 깊은 영향을 미쳤으며, 특히 유럽에서 음악에 “불확정성”이 도입되고 “열린형식”이 시도된 것은 케이지의 역할이 컸다. 오히숙, *op. cit.*, pp. 208-210.

166) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』, 280쪽.

167) 이진경, *op. cit.*, p. 260.

가령, 화가 클레는 우주적인 힘을 포착하기 위해 어린 아이 같은 단순하고 간결한 선을 사용했다. 그리고 바레즈도 단지 소음이 아니라 음을 입자화해서 우주적인 힘이 들리도록 했다. 이렇게 분자화된 재료<sup>168)</sup>들은 간소함(Sobriété)<sup>169)</sup>의 원리에 따라 조잡하지 않게 창조적으로 선별되어야 한다. 간소함, 이것이 잡다한 재료들에 일정한 질서를 부여하여 공속하게 하고 코스모스의 기계로 만들어주는 원리이다. 이처럼 들뢰즈는 현대 예술의 잡다한 요소들이 적절히 종합되어 고유한 예술성을 획득할 수 있도록 간소함의 원리를 제안한다. 그래서 현대 예술의 실험이 단순한 해프닝에 끝나지 않고 나름의 독자성을 인정받을 수 있는 길을 모색한다. 이에 따라 현대 예술가는 재료를 공속과 융합으로 연결시키는 코스모스적 장인(Artisan)이 된다. 즉, 코스모스적인 현대는 잡다한 물질적 재료들을 가다듬고 견고하게 만들기 위해 장인이 예술가의 지위를 갖는다. 따라서 현대는 유물론적 차원에서 공속과 융합의 기술을 활용하는 장인이 예술가로 활약하게 된다.

들뢰즈는 현대에 와서 다시 민중의 문제를 거론하는데, 현대에도 민중은 여전히 결여되어 있다. 그에 따르면, 현대는 대지가 최고로 탈영토화되어 있고, 민중은 최고로 분자화된 시대다. 기성 권력이 매스 미디어, 정당, 조합 같은 대규모 조직들을 만들어 민중을 무기력하게 종속시키고 있다. 거대 권력이 보다 교묘한 방식을 동원하여 민중들을 지배하고 억압하고 있으며, 민중들은 소외되어 주체적이고 능동적인 힘을 상실했다. 이제 문제는 기존의 삶에 영토화된 민중들을 탈영토화하여 새로운 배치로 나아가게 하는 것이다. 이를 위해 보이지 않는 힘을 가시화하면서 새로운 힘을 가진 민중을 만들어내야 한다.<sup>170)</sup> 들뢰즈는 현대 문명을 비판했던 이론가 비릴리오(P. Virilio)<sup>171)</sup>의 “시

168) 들뢰즈에 따르면, 재료는 크게 세 가지 특징을 갖는다. 첫째, 재료는 분자화된 질료이며, 둘째, 포획해야 할 힘들과 관련되어 있으며, 셋째, 재료를 떠받치는 공속의 조작에 의해 정의된다. (MP, 426/656)

169) 간소함에 대한 보다 자세한 내용은 Béatrice Ramaut-Chevassus, “Capter des forces: l'exemple des processus répétitifs américains”, Gilles Deleuze *La Pensée-Musique*, p. 173을 참고할 것.

170) 이진경, *op. cit.*, p. 287.

인으로 살 것인가 아니면 살인자로 살 것인가”(MP, 427/657)를 인용한다. ‘살인자’는 현존하는 민중을 폭격하는 자이며, ‘시인’은 도래할 미래의 민중에 씨를 뿌리는 자이다. 이에 따라 살인자에서 시인으로 나아가며 민중을 창조적 힘을 가진 존재로 이끄는 것이 현대 예술가의 진정한 역할이 될 것이다. 그래서 현대 예술가는 민중들을 기존의 권력에서 벗어나 자유로운 세계를 창조하는 혁명의 주체로 만들어야 한다.

현대에 와서 예술가와 민중의 관계는 크게 달라졌다. 현대의 예술가는 이전과 달리 더 이상 민중에게 커다란 영향력을 행사하지 못한다. 그럴수록 예술을 통한 민중의 삶의 변화는 더욱 절실했다고 볼 수 있다. 들뢰즈는 예술가가 민중에 호소하는 일을 포기했으며, 지금처럼 예술가가 민중을 필요로 한 적이 없다고 진단한다. 그에 따르면, 말라르메와 카프카, 클레는 이러한 민중의 문제를 제기했던 예술가들이다. 말라르메(S. Mallarmé)는 “<책>은 민중이 필요하다”고 단언했고, 카프카(F. Kafka)는 “문학은 민중을 필요로 한다”고 말했으며, 클레(P. Klee)는 “민중이 본질적이지만 결여되어 있다”고 언급했다.(MP, 427/657-658) 이를 통해 들뢰즈는 예술가가 예술을 통해 민중에게 새로운 삶의 지평을 열어주기를 희망하며 그러한 선구자로서 예술가의 임무를 중시한다. 이에 따른 현대의 예술가-장인의 소망은 민중을 코스모스적 민중으로 바꾸고 탈영토화하여 코스모스적 대지로 만드는

---

171) 폴 비릴리오(P. Virilio)는 현대 세계를 속도의 정치 이론으로 설명한 독창적인 이론가이다. 그는 다양한 경력을 거쳐 오늘날 새로운 테크놀로지와 미디어뿐만 아니라 현대 세계의 지배적인 요소로서의 시간 · 공간 · 속도에 관한 이론적인 글을 발표해왔다. 이를 통해 시간과 공간과 속도를 통해 현대 세계를 이해하는 데 전념하며, ‘속도의 정치 이론’과 ‘기술의 철학’을 끊임없이 추구한다. 오늘날 속도 · 정치 · 전쟁 · 기술 · 가속화 등으로 나타나는 현대 사회의 변화 양상은 인간의 존재 양식에 커다란 영향을 미치고 있으며, 미래의 정치 사회적 변화를 예측 불가능한 상황으로 몰아간다. 그래서 비릴리오는 자신의 상상력을 통해 속도와 정치의 관계, 속도와 기술의 관계를 규명하는 이론적인 탐구를 모색하고자 했다. 이에 따라 그의 이론적 작업은 세계를 바라보는 관점을 바꾸고 정치를 변화시키는 것에 초점을 맞추고 있다. 배영달, 「폴 비릴리오 - 속도와 현대세계」, 『프랑스문화연구』, Vol. 20, 한국프랑스문화학회, 2010, 147-149쪽 참조.

것이다. 그래서 예술을 통해 탈영토화된 코스모스를 창조하여, 민중의 삶을 변화시켜야 한다. 즉, 예술가는 코스모스 예술을 통해 민중을 무한한 우주적 생성의 세계로 이끌어야 한다. 이러한 측면에서 들뢰즈는 분자적인 것에서 개방된 코스모스로 나아가는 것이 진정한 창조 행위라고 주장한다.

이처럼 20세기 이후 현대 음악은 기존의 전통과 단절하여 새로운 실험과 혁신을 꾀하며 다변화되었다. 모더니즘의 리토르넬로는 코스모스의 우주로 열리는 상호-배치에 해당한다. 모더니즘은 이전의 고전주의나 낭만주의의 질료와 형상의 관계에서 벗어나 유물론적 차원에서 재료-힘의 관계로 규정된다. 현대 철학은 기존의 동일성의 철학이 무너지면서 시작되었고, 현대 회화도 재현에서 벗어나 보이지 않는 힘을 드러내고자 했다. 이에 따라 현대 음악은 음의 재료들을 분자화하며, “그 자체로 들리지 않는 힘을 들리게 해야 한다.”<sup>172)</sup> 이를 통해 현대는 코스모스적 음의 기계인 신시사이저가 선형적 종합 판단을 대체한다. 잡다한 요소들의 종합은 혼잡해질 수 있기 때문에 간소함의 원리에 따라 다듬어져야 한다. 그래서 현대 예술가는 물질적 재료들을 공속하고 융합하는 장인의 위상을 갖는다. 수많은 권력 조직들이 민중들을 무력화시키는 현대에 예술가는 코스모스 예술의 창조를 통해 민중의 삶을 새롭게 일깨워 나가야 한다. 이와 같이 들뢰즈는 우주의 배치를 통해 모더니즘 예술과 예술가를 새로운 차원에서 정의한다. 특히 들뢰즈는 니체의 우주적인 영원회귀 철학을 바탕으로 현대성에 관한 사유를 펼치고 있다. 이를 배경으로 현대 예술의 전위적인 정신과 첨단의 실험에 담긴 철학적 의미를 밝힌다. 이러한 모더니즘은 유물론의 질료주의가 절정에 달한 시대로 재료의 힘으로 나타난다. 따라서 모더니즘 회화는 보이지 않는 힘을 표현하며, 모더니즘 음악은 분자화된 우주적 힘을 들려준다. 들뢰즈는 모더니즘의 리토르넬로를 통해 현대 예술의 치열한 문제 의식과 과감하고 혁신적인 도전을 보여준다. 동시에 공속의 종합의 필요성을 제안하며, 현대 예술의 한계를 극복할 방안을 모색한다. 나아가 현대는 민중이 소외된 시

---

172) *RF*, p. 142.

대로 민중을 창조적인 존재로 이끄는 현대 예술가의 의무를 강조하며, 현대 예술이 나아가야 할 방향을 제시한다. 이렇듯 리토르넬로를 통해 아직은 낯선 현대 예술의 고유한 개성을 드러내며, 모더니즘에 이론적 토대를 마련한다.

## 5) 세 시대의 관계

들뢰즈는 리토르넬로와 예술 사조를 다룬 뒤, 고전주의, 낭만주의, 모더니즘이 어떠한 관계를 갖는지 간단히 논한다. 여기서 그는 고전주의, 낭만주의, 모더니즘 세 시대를 어떠한 진화 과정이나 단절이 있는 구조로 해석하지 말아야 한다고 강조한다. 가령, 헤겔의 경우 예술 사조를 이념적 내용과 감각적 형식의 결합 양상에 따라 상징주의, 고전주의, 낭만주의로 분류하며 이를 역사적 발전의 단계로 설명했다. 이에 따라 예술 사조와 장르를 위계화하며 예술은 궁극적으로 철학에 흡수되는 예술의 종언에 이른다.<sup>173)</sup> 이와 달리 들뢰즈의 고전주의, 낭

---

173) 헤겔은 내용으로서 이념과 감각적 형식의 변증법적인 결합 양상에 따라 예술 사조와 장르를 교차적으로 구성하며 예술 형식의 역사성과 발전 단계를 총체적으로 종합한다. 여기서 각 시대를 드러내는 정신성으로서의 신관에 따라 이념의 내용이 감각적 질료에 압도되어 추상성에 머무는 범신론적 신관의 동방 예술의 상징주의, 정신성과 감각성이 균형과 조화를 이루는 다신론적 신관의 그리스 예술의 고전주의, 정신성이 초과하여 감각성을 넘어서는 기독교적 유일신관의 근대 낭만주의로 발전하며, 각각의 예술 형식을 대표하는 장르가 건축과 조각 그리고 2차원의 회화, 시간적인 음악, 기호로서의 시문학 등으로 단계적으로 구분된다. 이처럼 헤겔은 특정한 기준에 따라 예술을 서열화하며 예술 형식을 분류하고 상징주의, 고전주의, 낭만주의 등의 예술 사조를 역사적 발전과 동일시하며 체계화했다. 이렇게 헤겔이 관념적 차원에서 형식과 내용의 관계에 따라 예술이 발전하며 절대정신이 출현하는 과정을 보여준다면, 들뢰즈는 유물론의 관점에서 질료가 형상과 어떠한 관계를 맺는가에 따라 음악 예술에서 고전주의, 낭만주의, 모더니즘의 세 가지 배치로 나타나는 것을 보여준다. 나아가 들뢰즈가 헤겔처럼 고전주의와 낭만주의를 다루지만, 상징주의가 빠지고 모더니즘을 제시한 것에 주목할 필요가 있는데, 이는 그의 현대성의 사유를 반영한다고 볼 수 있다.

만주의, 모더니즘은 질료가 형상과 어떠한 관계에 놓이는가에 따라 세 가지 배치로 나타난다. 이러한 배치의 원리를 통해 예술 사조를 역사의 발전 과정과 동일시하는 데서 비롯한 부정적 혐의에서 벗어나고자 한다. **배치**는 열린 장을 통해 끊임없이 변화하는 공간적인 장치로 역사적 시간성의 한계를 극복한다. 그래서 들뢰즈의 고전주의, 낭만주의, 모더니즘은 서로 점진적으로 발전하는 단계로 이어지는 것은 아니다. 그렇다고 서로 공통적인 연관성이 없이 무관한 관계도 아니다. 들뢰즈는 세 시대는 하나의 배치로 서로 다른 <기계> 또는 <기계>와의 서로 다른 관계를 포함한다고 주장한다. 즉, 고전주의, 낭만주의, 모더니즘은 하나의 배치-기계라는 점에서 동등하며, 서로 다른 기계와 접속한다는 점에서 차별성을 갖는다.

우선, 고전주의, 낭만주의, 모더니즘에 공통적인 측면이 있다. 들뢰즈에게 특정한 시대에 속했다고 여긴 것은 이미 다른 시대에도 존재했다. 가령, 어느 시대나 힘이 문제로 고전주의는 카오스의 힘, 낭만주의는 대지의 힘, 모더니즘은 코스모스의 힘으로 나타났다. 그리고 대지나 카오스의 힘은 모더니즘의 힘처럼 직접 파악되는 것이 아니라 질료와 형상의 관계를 통해 나타났다. 고전주의는 조화로운 질료와 형상의 관계, 낭만주의는 변이하는 질료와 형상의 관계로 규정되었다. 이처럼 들뢰즈가 힘을 근원에 둔 것은 유물론의 관점에서 물질적 질료들의 내적 역량의 변화를 통해 예술 사조를 구분하는 데서 비롯한다. 그 외에도 들뢰즈에 따르면, 회화는 언제나 있는 그대로가 아니라 무언가를 가시화하려고 했고, 음악도 단순히 소리를 내는 것이 아니라 무언가를 음향으로 만드는 것을 목적으로 했다. 또한 어느 시대에나 고유한 융합의 과정이 있었으며, 분자적인 것의 해방은 고전주의 내용의 질료나 낭만주의 표현의 질료에서 나타났다.

그런가하면 고전주의, 낭만주의, 모더니즘은 서로 구별된다.<sup>174)</sup> 들

174) “첫 번째 주제는 고전주의, 낭만주의, 모던 세 시대를 구분하는 것이다. 들뢰즈와 과타리가 말한 것처럼, 고전주의 시대와 함께 예술은 카오스를 길들이며, 낭만주의 시대와 함께 그것은 대지의 힘들 속으로 깊이 파고들며, 마침내 우리가 여기서 관계하는 모던 시대와 함께 그것은 우주적 힘들로 열린다.” Makis Solomos, “De la ritournelle-Cosmos à la puissance du son. Cinq essais pour écouter *Mille plateaux*”, Gille

되즈는 이를 특정한 배치에 속하는 지각의 문턱 또는 식별 가능성의 경계라고 주장한다. 가령, 힘은 어느 시대에나 현존했지만 이를 지각하는 조건들은 달랐다. 질료는 충분히 탈영토화될 때 분자적인 것이 되며, <코스모스>에 속하는 순수한 힘들을 산출한다. 힘이라는 점에서는 공통적이지만 코스모스의 힘이 나타나는 조건은 다르다. 고전주의의 힘은 무정형의 카오스를 조직하고 질서지우는 가운데 지각할 수 있다. 또한 낭만주의는 대지를 통해 강도적인 힘이 모일 때, 지각할 수 있다. 이처럼 힘을 지각할 수 있는 조건은 고전주의, 낭만주의, 모더니즘의 세 가지 배치에 따라 다르게 나타난다. 그래서 지각이란 배치가 카오스, 대지, 코스모스로 이행하는 가운데, 서로 다른 힘들이 달라지는 경계의 지점을 포착하는 것이다. 이러한 의미에서 들뢰즈는 모든 역사는 지각의 역사라고 말한다.<sup>175)</sup>

이러한 측면에서 들뢰즈는 고전주의, 낭만주의, 모더니즘의 역사를 만드는 것은 **생성의 질료**라고 주장한다. 즉, 각 시대는 형상의 원리가 아니라 질료들이 어떻게 변화하는지에 따라 달라진다. 가령, 고전주의는 형상과 관계한 질료였고, 낭만주의는 변이하는 질료였으며, 모더니즘은 분자화된 질료인 재료였다. 이렇게 질료들의 상태가 변화하면서

---

*s Deleuze La Pensée-Musique, p. 153.*

175) 들뢰즈는 『철학이란 무엇인가』를 통해 지각을 생성의 힘을 포착하는 것으로 규정하고 있다. “감각 불가능한 힘들을 감각하게 하여, 세계를 가득 채우며, 또 우리들을 감동시키고 생성하게 하는 것, 이것이 바로 **지각** 자체의 정의 아닌가?” (QP, 172/263) 나아가 들뢰즈에 따르면, 예술은 감각의 평면을 구성하며 감각을 구현하는 형식으로 감각은 지각(Percept)과 정동(Affect)의 복합체이다. 예술작품은 **감각의 존재**(Être de Sensation)로 감각의 집적물인 지각과 정동을 통해 그 자체로 보존된다. 여기서 지각은 느끼는 자들의 상태인 지각작용(Perception)에서 독립된 것이며, 정동은 경험자의 역량의 증감 상태인 정동작용(Affection)에서 독립된 것이다. 그래서 예술의 목적은 지각작용과 정동작용에서 독립된 감각의 덩어리, 순수한 감각의 존재를 추려내는 것이다. 이는 대상에 대한 지각작용과 지각하는 주체의 상태에서 지각을 끌어내고, 상태들 간의 이행이나 체험된 감정인 정동작용에서 정동을 끌어내는 작업이다. 이에 따라 예술작품은 체험된 지각작용이나 정동작용을 넘어 그것을 느끼는 자에게 의존하지 않는 자율적인 존재이다. 이러한 지각은 인간이 부재하는 자연의 비-인간적인 풍경으로 보이지 않는 힘을 감지하며, 정동은 비-인간적인 우주적 생성을 구성한다. (QP, 154-160/234-243)



예술 사조의 배치가 달라진 것이다. 이는 기존의 형상 중심주의에서 벗어난 유물론의 질료주의 관점을 잘 보여준다. 이를 통해 더 이상 형상의 원리에 지배되지 않는 질료 그 자체의 고유한 역량을 긍정하고자 한다. 이처럼 들뢰즈에게 생성은 형상에 종속하지 않는 질료들의 능동적인 변화와 내적인 흐름을 의미한다. 즉, 생성은 형상적 동일성의 차원에서 탈피하여 물질적 질료나 재료의 힘을 통해 새로운 것을 창조하는 것이다. 이에 따라 들뢰즈는 생성은 각 배치마다 다르게 나타나며, 고정된 서열이나 순서와 무관하게 서로 다른 배치를 향해 이행하고 열리는 기계와 같다고 말한다.<sup>176)</sup>

이상에서 리토르넬로 고원의 가장 핵심적인 부분을 이루는 리토르넬로와 예술 사조를 다루었다. 들뢰즈는 리토르넬로의 배치와 작동을 바탕으로 음악에서 고전주의, 낭만주의, 모더니즘이 어떻게 규정되는지 논하고 있다. 들뢰즈의 존재론과 자연철학은 형상의 원리에서 벗어나 질료 자체의 힘과 역량을 통해 물질의 생성과 창조를 규명하는 유물론의 질료주의로 발전한다. 이를 토대로 질료주의가 강화되는 원리에 따라 음악 예술 사조를 세 가지로 나눈다. 첫째, 리토르넬로의 하위-배치에 속하는 고전주의는 전통적인 질료와 형상의 관계로 예술가는 카오스에서 환경을 만들어내는 창조자의 위상을 갖는다. 둘째, 리토르넬로의 내부-배치에 속하는 낭만주의는 연속적으로 변이하는 형상과 질료의 관계로 예술가는 영토와 대지를 정초하는 영웅의 위상을 갖는다. 셋째, 리토르넬로의 상호-배치에 속하는 모더니즘은 재료

---

176) 이상의 논의를 바탕으로 들뢰즈는 리토르넬로의 새로운 분류 체계를 제안하는데, 여기에는 ① 환경의 리토르넬로, ② 고향과 영토의 리토르넬로, ③ 민중적 · 민요적 리토르넬로, ④ 분자화된 리토르넬로 네 가지가 있다. 환경의 리토르넬로는 최소 두 부분으로 나뉘며, 한쪽 부분이 다른 부분에 반응한다. (피아노와 바이올린) 고향과 영토의 리토르넬로는 영토와 대지 사이의 엇갈림을 표시하는 가변적 관계에 따라 대지의 거대한 리토르넬로와 연관을 맺는다. (자장가, 권주가, 사냥가, 노동요, 군가 등) 민중적 · 민요적 리토르넬로는 정동들과 국민들을 동시에 다루는 군중의 개체화의 가변적 관계들에 따라 민중의 거대한 노래와 연관을 맺고 있다. (폴란드, 오베르뉴, 독일, 마자르, 루마니아, 또한 <비장>, <공포>, <복수>) 분자화된 리토르넬로는 코스모스적 힘들과 <코스모스>의 리토르넬로와 연관을 맺고 있다. (바다, 바람) (MP, 428-429/659-660)

와 힘의 관계로 우주를 향해 열리며 예술가는 장인의 위상을 갖는다. 이러한 예술 사조들은 예술 작품의 풍부한 사례들을 통해 생생하게 제시되며, 리토르넬로 고원을 아름답게 장식하고 있다. 따라서 개별 작품들의 구체적인 의미를 파악하는 것이 리토르넬로 고원을 이해하는 중요한 열쇠가 된다. 특히 들뢰즈는 고전주의를 카오스에서 엄격한 형식이 나타나는 창조의 과정으로 제시한다. 그리고 낭만주의에서 독일과 라틴-슬라브계 낭만주의를 비교하며, 음악이 정치 사회에 미치는 영향력에 대해 비판적으로 분석한다. 또한 모더니즘에서 현대 철학을 바탕으로 현대 음악의 첨단성을 보여주면서 동시에 고유한 종합의 필요성을 역설한다. 나아가 낭만주의와 모더니즘에서 민중의 문제를 중요하게 부각시키며, 예술을 통해 민중의 삶을 새롭게 창조해 나가는 예술가의 의무와 역할을 강조한다. 이처럼 세 시대는 진화와 무관하며 열린 장을 통해 유동적으로 움직이는 세 가지 유형의 배치로 형상의 원리가 아니라 질료의 상태가 이들을 구분한다. 여기서 리토르넬로는 환경, 영토, 우주를 오가며 음악에서 고전주의, 낭만주의, 모더니즘을 구성하는 역할을 한다. 즉, 리토르넬로를 통해 자연에서 환경의 하위-배치, 영토의 내부-배치, 우주의 상호-배치는 음악 예술의 고전주의, 낭만주의, 모더니즘으로 나타난다. 이처럼 지리철학의 환경, 영토, 우주라는 공간적 배치가 고전주의, 낭만주의, 모더니즘을 정의한다. 이에 따라 리토르넬로는 카오스에서 환경을 창조하는 리토르넬로, 영토와 대지로 펼쳐지는 리토르넬로, 무한한 우주로 열리는 리토르넬로로 이행하며 고전주의, 낭만주의, 모더니즘을 형성한다. 이러한 측면에서 리토르넬로는 자연과 예술을 연결하는 음악적 생성과 창조의 원리라 할 수 있다. 이렇듯 들뢰즈는 리토르넬로를 통해 지리철학의 범주에서 유물론의 관점에 따라 배치로서 예술 사조를 새롭게 규정한다.

## 5. 리토르넬로의 의의

5장에서는 마지막으로 리토르넬로가 갖는 의의에 대해 다룰 것이다. 여기에는 음악의 특권, 시간의 선형적 형식, 음악의 최종 목적이 포함된다. 첫째, 음악의 특권에서는 리토르넬로가 음악 장르에서 특권을 갖는데, 음악 예술이 갖는 탈영토화의 계수와 민중에 미치는 영향력에 대해 논할 것이다. 둘째, 시간의 선형적 형식에서는 리토르넬로가 시간의 선형적 형식으로서 새로운 시간을 만들어내며 세계와 우주를 창조하며, 칸트의 선형적 시간을 대체한다는 것을 밝힐 것이다. 셋째, 음악의 최종 목적에서는 영토화된 리토르넬로에서 탈영토화된 리토르넬로로 이행하며, 코스모스의 리토르넬로를 통해 새로운 생성과 창조의 길을 모색할 것이다. 이러한 리토르넬로의 의의를 통해 리토르넬로가 최종적으로 어떠한 미학적 함의를 갖는지 되짚어 보는 기회가 될 것이다.

### 1) 음악의 특권

여기서는 리토르넬로가 어떠한 의의를 갖는지 논의하고자 하는데, 그 첫 번째는 음악의 특권이다. 들뢰즈는 음과 청각의 리토르넬로에 특권적 위상을 부여한다. “어째서 리토르넬로는 근본적으로 소리인 것일까?”(MP, 429/660) 들뢰즈는 색채와 시각의 리토르넬로에 비해 소리의 리토르넬로가 갖는 탁월성을 강조한다. 그는 다음과 같이 문제 제기를 한다. “화가는 음악가보다 리토르넬로가 적은가? 세잔느나 클레의 리토르넬로가 모차르트나 슈만, 드뷔시보다 적기 때문일까? 프루스트의 예에서 베르메르의 황색 벽의 작은 면 또는 화가의 꽃, 엘스티르의 장미꽃이 뱅퇴이유의 소악절보다 리토르넬로가 적은 것일까?”(MP, 429/660) 회화나 음악에서 각각은 차이를 반복하는 기법에 따라 고유한 리토르넬로를 갖는다. 하지만 생성의 리듬인 리토르

넬로는 음악에서 가장 큰 역량을 발휘한다. 차이의 반복으로서 생성의 흐름을 보여줄 수 있는 예술 장르는 무엇보다 음악이 우위를 차지한다.

들뢰즈에게 이는 기존의 미학에서처럼 어떠한 형식적 서열과 절대적 기준에 따라 특정한 예술에 우월성을 부여하려는 것이 아니다. 가령, 셸링이나 쇼펜하우어, 헤겔 등 과거 독일 관념론 미학에서 민감한 주제 중 하나가 다양한 예술 장르들을 어떻게 배열하는지 여부였다. 그들은 고유한 철학적 관점에 따라 예술을 분류하며 개별 예술들의 특수성을 제시하고자 했다. 특히 여러 예술들을 단계적으로 구분하며 위계화 했는데, 여기서 음악은 중요한 역할을 했다. 예를 들어, 셸링이나 쇼펜하우어, 니체 등은 음악을 최상의 예술로 꼽았고, 헤겔<sup>177)</sup>은 시문학을 최고의 예술로 평가했다. 셸링<sup>178)</sup>에게 음악은 우주의 존재

---

177) 헤겔은 예술적 음과 자연스러운 소리를 구분하며, 예술로서 음악은 만들어진 소리라고 강조했다. 즉, 미학의 대상이 되는 예술로서 음악은 자연 상태가 제거된 작업의 결과이다. (이는 들뢰즈의 자연으로서 음악과 정면으로 대치되는 관점이다.) 어쨌든, 헤겔의 예술 체계에서 음악은 회화, 시문학과 함께 정신이 형식을 압도하는 낭만주의 예술에 속하는데, 회화보다 한 단계 높고 시문학보다는 한 단계 낮은 위상을 갖는다. 회화와 같은 조형예술은 이미 존재하는 외부적 대상을 형태로 만들지만, 음악가가 “작곡하는 영역은 형식적인 내면성이자 순수한 음향”으로서 자신의 내면을 드러내는 것이다. 또한 시문학은 “느낌, 직관, 표상들을 자체로 말하고, 외적 대상물에 대한 그림을 그릴 수 있게 하는” 객관성이 있는 반면, 음악은 불명확하게 감정적으로 어울리는 것 외에는 더 이상 나아가지 못하고 주관성에 머물러 있으며, 추상적이고 무규정적이다. 이에 따라 음악은 공간적인 감각성을 지닌 ‘회화’와 정신성을 지닌 ‘시’ 사이의 중도적 역할을 하는 주관적 예술로 볼 수 있다. 이러한 음악은 헤겔의 예술 체계 내에서 주관성의 특성인 내면성을 가장 순수하게 보여주는 예술로 내면성을 통해 음악은 “예술적 자유”가 가장 잘 드러나는 영역이다. 특히 헤겔은 음악의 ‘시간성’에 주목했는데, 음악은 일차적으로 공간적 상태를 부정하며, 이 결과 “생성되고 존재하다가 다시 소멸”되어 사라지면서 다시 스스로를 부정하며, 이를 통해 음의 시간성이 드러난다. 오희숙, 『철학 속의 음악』, 심설당, 2014, 67-94쪽.

178) 셸링에게 예술은 철학의 개념적 한계를 넘어서는 최고의 것으로 예술은 “가장 거룩한 것”을 열어 보인다. 셸링에게 절대적 단일성 혹은 무차별성인 절대자는 오직 예술의 지적 직관을 통해서만 인식될 수 있다. 여기서 예술은 신에 대한 직접적인 관계에 있는 자연과 동일한 근원성을 갖는 것으로 설정된다. 예술작품은 “자연의 자유로운 은총”을 통해서만 주

론적 리듬 그 자체였고 쇼펜하우어<sup>179)</sup>에게 음악은 현상계를 넘어 물 자체를 현시해주는 것이었다. 니체<sup>180)</sup>에게 음악은 디오니소스적인 것

어지는 천부적인 능력인 ‘천재’와 같이 창조적 능력을 소유한 인간에 의해 다양한 형태로 창조된다. 셸링에게 예술은 유한자 속에서의 무한자, 특수자 속에서의 보편자, 현상 속에서의 절대자의 표현이다. 이러한 예술은 동일성 철학의 포텐츠 변증법이라는 전제하에 제시된 예술 형식의 분류에 따라 실재적 계열에는 음악, 회화, 조각, 조소가 포함되며, 관념적 계열에는 시문학, 서정시, 서사시, 드라마가 속한다. 여기서 음악은 시간 예술, “영혼의 실재적 자기-세기”이며, 리듬, 전조, 선율의 세 가지 포텐츠로 구분된다. 또한 셸링은 음악을 모든 예술 중에서 가장 폐쇄적이며 동시에 한계가 없는 것으로 특징 짓는다. 나아가 음악의 리듬의 움직임은 우주의 움직임이며, 리듬은 행성의 질서를 지배하는 것으로 음악은 “가시적인 우주 자체의 리듬과 화성이외에 다른 아니다.” 음악은 가장 추상적이고 정신적인 예술 형식으로 순수한 운동이고, 우주적 리듬으로 물질성으로부터 자신을 해방시킬 수 있으며, 이를 통해 육체적인 것을 가장 많이 버린 예술이 된다. 슈테판 로렌츠 조르크너 · 올리버 뢰어베트 편집, 『독일 음악미학』, 김동훈 · 홍준기 옮김, 아난게, 2008, 165-190쪽.

179) 쇼펜하우어에 이르러 음악은 철학 체계의 최고봉에 도달하게 되는데, 예술은 ‘의지’의 최고 단계인 ‘이념’을 보존하고 전달하는 역할을 한다. 이를 통해 예술의 단계를 건축, 조형 예술, 시와 비극, 음악의 단계로 나누는데, 음악은 예술 체계에서 가장 최상의 단계를 차지한다. 건축, 조형 예술, 문학이 형이하학적 공간에 속한다면, 음악은 완전히 독립된 형이상학적 공간에 존재한다. 다른 예술이 이념의 모방에 머물고 있는 반면, 음악은 의지의 직접적인 모방으로 그 자체만으로도 세계 전체를 표현한다. 그래서 쇼펜하우어에게 음악은 모든 예술 위에 존재하는 최고의 예술이다. 음악은 세계의 그림자가 아니라 본질을 표현하므로 다른 예술보다 훨씬 빠르고 강렬하게 작용하여 최고의 감동을 불러일으킨다. 의지의 모방으로서 특별한 의미를 부여받은 음악을 규정하는 가장 중요한 요소로 쇼펜하우어는 ‘감정’을 제시하였다. 그리고 쇼펜하우어는 성악음악보다는 기악을 높이 평가하였고, 기악 가운데에서도 표제나 줄거리 같은 언어적 요소에서 벗어난 순수 기악음악, 즉 절대음악을 그가 지향하는 미학의 최종점에 놓았다. 또한 예술의 창작 능력을 가진 자를 ‘천재’라 칭하였고, 예술은 “천재의 작품”이라고 보았다. 이 천재는 이성적 인식보다는 감각과 지성에 의한 직관이 강하게 작용하는 사람으로 순간적인 영감을 통해 이념의 순수한 이미지를 제시하는 사람이다. 음악이 제공하는 직관적 인식은 직접적 · 즉각적 의식으로 인간의 본성과 우주의 말로 표현할 수 없는 본성에 깊이 파고들어, 존재의 가장 내밀한 본성을 정면으로 마주하게 한다. 오희숙, *op. cit.*, pp. 105-131.

180) 니체는 음악에 깊은 관심을 가졌던 철학자로 그의 철학에서 음악의 비중은 매우 크고, 그의 음악에 대한 논의는 음악 미학에 많은 영향을 미쳤

으로 삶을 긍정하고 구원하는 예술이었다.

그로부터 회화와 음악이라는 두 문제를 ‘정렬하는’ 유일한 방식은 예술 체계의 허구에 외래적인 기준을 잡고, 회화와 음악의 경우에서 탈영토화의 힘을 비교하는 것이다. 그런데, 음악이 훨씬 더 거대한, 즉 훨씬 더 **강렬하고 집단적인 탈영토화의 힘**을 갖고 있는 것처럼 보이며, 목소리도 훨씬 더 거대한 탈영토화의 역량을 갖고 있는 것처럼 보인다. 이는 아마 음악에 의해 실행되는 집단적인 매혹과 동시에 우리가 늘 말해온 ‘파시즘적’ 위험의 잠재성을 설명해준다. (MP, 371/572)

하지만 들뢰즈에게 문제는 예술의 우열을 가리는 것이 아니라 음의 성분과 시각적 성분의 탈영토화 역량과 계수를 비교하는 것이다. 그는 소리가 다른 어떤 감각보다도 강력한 탈영토화 역량을 가지고 있다고 주장한다. 음악은 이어지는 음들의 생성을 통해 기존의 영역에서 벗어나 지속적으로 새로운 영역으로 나아간다. 이렇게 음은 탈영토화될수록 점점 더 자유로워지는 것에 비해 색채는 점점 더 영토성에 가까워진다. 음은 공간적 제약이 없기 때문에 무한하고 초월적인

---

으며, 음악가들과의 관계를 통해 음악사의 흐름에도 중요한 논의를 이끌어냈다. 니체는 예술의 본질을 디오니소스적인 것으로 보았고, 예술의 전형을 그리스 비극이라고 했는데, 이 비극은 음악에서 연유한 것이다. 즉, 음악은 예술이 지니는 형이상학적 세계를 드러낼 수 있는 최고의 예술로 자리 잡는다. 디오니소스적 도취는 예술의 본질로 음악에서의 도취는 가장 본질적인 것이다. 디오니소스적 예술로서 음악은 고통을 외면하지 않고 직시하며, 이를 통해 현상의 세계 전체를 소생하게 하는 영원하고 근원적인 예술의 힘으로 나타난다. 니체에 의하면, ‘힘의 의지’의 예술 활동은 삶의 어두운 디오니소스적 심연에도 불구하고 삶을 긍정하게 한다. 음악은 무개념적 예술로 무제한의 가능성을 갖는데, 이 때문에 언어로 음악을 표현한다든지, 음악을 통해 개념적 언어를 드러내고자 하는 것은 음악의 본질에 맞지 않는다. 디오니소스적 음악은 음의 내재적 요소에 의해 구성되는 절대음악인 것이다. 니체에게 음악은 인식 세계를 넘어서는 무한한 동경의 세계로 낭만주의적 면모를 보이지만, 낭만주의 예술에 내포한 허무주의적 염세주의는 비판하였다. 니체에게 예술의 의미는 삶 속에서 나타나는 것으로 삶을 살아가게 하는 힘을 예술은 지니고 있다고 보았다. 그래서 ‘디오니소스적 음악’은 궁극적으로 삶에 기반을 두며, 삶을 긍정하고 구원하는 예술이 된다. *Ibid.*, pp. 143-186.

것을 표현하기에 유리한 장르이다. 이를 통해 눈에 보이는 시각이나 언어적 개념을 넘어 무제약적인 세계를 자유롭게 드러낸다. 이에 반해 색채는 공간을 벗어날 수 없기 때문에 일정한 영역을 확보해야만 표현이 가능하다. 그래서 음악은 고정된 회화보다 훨씬 역동적이며 탈영토화하는 힘이 강하다. 이에 따라 음악은 소리를 통해 영토를 벗어나 비가시적인 우주의 차원을 열어준다.

음악은 강력한 탈영토화를 통해 생성을 창조하지만 그 끝에는 파괴와 소멸의 위험이 도사리고 있다. 음악은 어떠한 한계가 없으며 끊임 없이 순간을 벗어나며 절정으로 향해 간다. 절대적인 것을 추구하는 음악은 극단으로 치닫기 쉽고 광기를 불러일으킨다. 음은 우리의 의식을 뒤흔들고 사로잡아 영원히 빠져나올 수 없는 심연 속으로 이끌어간다. 그래서 음악은 그 소리를 따라 조용히 사라지고 싶은 죽음의 충동을 불러일으킨다. “음은 우리에게 죽음의 욕망을 부여한다.”(MP, 429/661) 죽음에 가장 가까운 예술 장르는 음악으로 죽음까지 가는 생성이 바로 음악일 것이다. 음악은 가장 비물질적이며 추상적인 예술로 우리의 육신과 물질을 초월한다. 음악은 강력한 탈영토화의 힘을 통해 유한한 우리가 죽음 너머의 무한을 접할 수 있게 만든다. 그 안에는 소멸의 허무, 모든 것을 무(無)로 환원시키는 파괴력이 숨어 있다. 이렇게 음악의 과잉된 역량은 우리의 영혼을 마비시키고 지배하며 파국으로 몰아넣는다. 이것이 ‘음악의 잠재적 파시즘’으로 음악은 도취 효과를 불러일으키며, 집단적인 파급력을 갖는다.

이 때문에 음악은 민중적 집단을 움직이는 힘이 가장 큰 예술 장르이다. 음악은 다른 예술 장르와 달리 직접적이고 빠르게 전달된다. 그래서 음악은 순식간에 집단을 흥분하고 열광하게 만든다. 이에 따라 군중들을 모으거나 군중들에게 메시지를 전할 때 가장 효과적인 예술이 음악이다. 독일의 나치에서 히틀러가 바그너의 음악을 좋아하고 군중들이 모인 곳에 그의 음악을 자주 틀었다는 것은 유명한 일화이다. 히틀러는 민중들에게 위대한 게르만 민족의 신화를 일깨우는 데 바그너의 음악을 이용했다. 그리고 우리나라에서도 과거 민주화 항쟁 시절 수많은 민중가요들이 나와 젊은이들의 투쟁을 이끌었다. 그러한 음악이 젊은이들을 하나로 모이게 하고 독재 정권에 맞서 싸우도록

움직이게 만든 원동력이 되었다. 그래서 “색으로는 민중을 움직일 수 없다. 깃발도 트럼펫 없이는 무력하며, 레이전 광선도 음에 따라 조절되어야 한다.”(MP, 430/661) 즉, 민중을 움직이는 것은 색이 아니라 음으로 음악의 정치 사회적 영향력은 강력하다.

이러한 점에서 함께 모여서 부르는 노래, 그것으로 사람들을 하나로 묶어주는 음악은 민중들이 움직이고 행동하는 데 꼭 필요한 것이다. 다른 예술은 차치하더라도 노래 없이 사람들이 모이고 집단적으로 투쟁하는 일을 상상하기는 쉽지 않다. 이를 통해 들뢰즈는 음악은 회화보다 훨씬 더 강력하게 ‘기계적인 문’(Phylum Machinique)에 접속된다고 말한다. 즉, 음악은 회화와 달리 생성을 열고 닫는 기계의 문에 즉각적으로 연결되어 집단적 행동에 커다란 영향력을 미친다. 이렇게 음악가와 화가는 민중과 기계 그리고 권력에 관계하는 방식이 다르다. 이에 따라 권력은 회화보다는 소리에 더 민감하며 이를 통제하려고 한다. 가령, 과거 한국의 독재화 정권 시절 수많은 금지곡들이 나오고 작곡가들이 억압을 당한 것은 이를 잘 보여준다. 이처럼 음악은 회화에 비해 실천적 우위성을 갖는다.<sup>181)</sup> 그래서 “**화가의 리토르넬로는 음악가의 리토르넬로의 반대로서, 음악의 부정이다.**”(MP, 430/662) 즉, 회화가 영토화된 리토르넬로라면, 음악은 탈영토화된 리토르넬로이다.<sup>182)</sup>

181) 미레유 뷔땡, 『사하라』, 안구 · 조현진 옮김, 산해, 2006, 170쪽. 뷔땡은 음악의 우위성에 대해 다음과 같이 말한다. “유연한 비물질성 안에서 음이 작용하기 때문에, 음악은 재료의 두께와 지지체의 한계에 의해 어떤 방식으로 항상 고정된 채 머물러 있는 회화보다 훨씬 유동적이고 자유로우며, 따라서 훨씬 더 효과적이다. 만일, 우리가 형식들의 “탈주하는 행위”나 피하는 능력의 관계에 따라 회화와 음악을 평가한다면, 음악이 해방된 강도의 영역인 신체를 움직이는 순수한 에너지의 비물질성을 향해 올라가 “높은 데로” 탈주한다면, 회화는 신체들에 썩이고 거친 재료 안에서 “낮은 데로” 탈주하는 경향이 있다. (회화/재료, 음악/힘의 양극성)” 들뢰즈의 미학에서 회화와 음악의 관계에 대한 보다 자세한 연구는 같은 책 166-175쪽을 참고할 것.

182) 들뢰즈는 『감각의 논리』에서 ‘히스테리’(Hystérie)를 주제로 회화와 음악을 비교한다. 들뢰즈에 따르면, 베이컨(F. Bacon)의 ‘기관 없는 신체’는 신체의 살아있는 실재인 히스테리를 드러낸다. 다양한 파동이 신체를 주파하며 힘과 만날 때 감각이 발생하는데, 이 힘들이 신경 속의 히스테리



이처럼 들뢰즈는 음악의 특권을 통해 음악 예술 장르의 특수성을 제시한다. 생성의 흐름은 음악 예술에서 가장 잘 표현되기 때문에 리토르넬로는 본질적으로 음악적이다. 들뢰즈는 특히 탈영토화 역량을 통해 회화와 대조되는 음악 예술의 본성을 드러낸다. 회화가 제한된 영역을 통해 표현되는 영토적 예술이라면, 반대로 음악은 영역의 제한이 없는 탈영토화된 예술이다. 탈영토화는 끊임없이 기존의 영역을 벗어나는 생성의 운동으로 음악에서 가장 강렬하게 나타난다. 이러한 음악의 극단적인 탈영토화는 죽음의 본능과 연결되며, 잠재적인 파시즘을 야기한다. 그래서 음악은 민중을 움직이는 힘이 가장 강력한 예술로 정치적 영향력과 밀접하다. 이에 따라 권력은 회화보다 음악을 통제하려고 하며, 음악은 선동·선전 예술로 악용될 가능성이 가장 큰 예술이다. 이와 같이 들뢰즈는 음악 예술의 실천성을 높이 평가하면서도 그 위험성을 경고한다.

---

를 일깨운다. 이처럼 회화는 재현을 넘어 실재를 추출하며, 색이 신경 시스템에 직접 작용하기 때문에 본질적으로 히스테리적이다. 이에 반해 음악은 그러한 시스템이 없기 때문에 히스테리를 갖지 않는다. 그러면서 회화의 신체가 물질적이고 실재적이라면, 음악의 신체는 탈육화되고 비물질적이라고 주장한다. “음악은 신체들을 그 무기력 상태, 그 현존의 물질성으로부터 벗어나게 한다. 음악은 신체들을 **탈육화한다**. …… 그것은 프루스트가 말한 것처럼 비물질적이고 탈육화된 신체 대 신체이기 때문에, 음악 속에는 ‘정신에게 저항하고 무력한 물질적 찌꺼기’가 조금도 남아 있지 않다. 어떻게 보면 **음악은 회화가 끝나는 바로 그곳에서부터 시작한다**. 이것이 사람들이 음악의 우월성에 대해 언급할 때 말하는 것이다. 음악은 신체들을 횡단하는, 그러나 다른 곳에서 그들의 공속을 발견하는 탈주선들 위에 세워진다. 반면에 회화는 상류에, 신체들이 빠져나오는 바로 그곳에 세워진다. 그러나 신체는 빠져나오면서 자신을 구성하는 물질성을, 그가 만들어진, 그리고 그렇지 않았더라면 발견하지 못했을 순수한 현존을 드러낸다. 요컨대, 선-색의 시스템 그리고 다기능적인 기관인 눈과 함께 신체들의 물질적 실재를 발견하도록 하는 것은 회화이다. …… 회화의 모험은 오직 눈만이 물질적 실존과 물질적 현존을 감당할 수 있다는 것이다. …… 음악이 그의 음향 시스템과 다기능적인 기관인 귀를 내세울 때, 음악은 신체의 물질적 실재가 아닌 다른 것을 내세운다. 음악은 가장 영적인 실체들에게 탈육화되고 탈물질화된 신체를 제공한다.” (FBL S, 55-56/67-68) 이와 관련하여 들뢰즈의 회화와 음악의 비교에 관한 연구는 Vincent Jacques, *op. cit.*, pp. 4-6을 참고할 것.

## 2) 시간의 선험적 형식

그렇다면 도대체 리토르넬로란 무엇인가? 이에 대해 들뢰즈는 “글라스 하모니카(Glass Harmonica) : 리토르넬로는 프리즘이며, 시-공간의 결정체이다.”(MP, 430/662)라고 답한다. 글라스 하모니카는 회전식 유리 그릇에 서로 다른 분량의 물을 넣어 소리를 내도록 만든 악기의 일종이다. 그리고 프리즘은 빛의 분산이나 굴절을 일으키기 위해 유리나 수정으로 만들어진 광학 장치이다. 이렇게 리토르넬로는 유리를 통과하는 음과 빛에 다양한 파동과 분광을 일으키며 투영되고 변형되며 작용한다. 이를 통해 리토르넬로는 다채로운 소리와 색을 산출하며 소리의 시간성과 색의 공간성을 드러낸다. 그래서 리토르넬로를 시간과 공간을 규정하는 시-공간의 결정체라 말한다. 이에 따라 리토르넬로는 시-공간의 지평을 통해 모든 경험적 차원의 생성을 창조하는 원리가 된다.

이러한 측면에서 리토르넬로는 시간을 창조하는 시간의 선험적 형식으로 규정된다. 들뢰즈는 다음과 같이 주장한다. “**선험적 형식으로서 <시간>은 없으며, 오히려 리토르넬로가 시간의 선험적 형식으로 매번 다른 시간을 만들어낸다.**”(MP, 431/664) 즉, 시간이란 차이의 반복인 리토르넬로를 통해 만들어지며 그것에 따라 달라진다는 것이다. 이에 따라 시간이 있고 그 다음에 리토르넬로가 있는 것이 아니라 리토르넬로가 있기 때문에 비로소 시간이 성립하게 된다. 그래서 선험적 형식이 더 이상 기원이나 출발에 있는 것이 아니라 어떠한 결과와 파생물로 전도된다. 이로써 선험적 형식으로서 시간은 더 이상 유효하지 않으며 이제 리토르넬로가 시간의 선험적 형식이 된다. 이를 통해 들뢰즈는 칸트의 시간의 선험적 형식을 시간을 생산하는 리토르넬로로 대체하고자 한다.

칸트는 『순수이성비판』의 초월론적 감성론에서 감성의 선험적 원리로 시간의 형식을 제시했다. 칸트의 초월론적 감성론은 선험적 감성의 원리를 다루는 학문으로 주관의 직관 형식이 초월론적 조건을 이

룬다. 여기서 감각의 실제 내용이 질료라면, 이 현상의 잡다들을 일정한 관계로 정리하는 것이 선험적인 주관의 형식이다. 그래서 감각의 내용들이 후험적으로 주어진다면, 주관의 형식은 경험에 앞서 선험적 인식으로 내재한다. 이렇게 선험적 원리는 현상의 감각의 실제 내용을 걷어낸 순수한 직관의 형식으로 주관의 마음에 속한다. 이는 현상의 감각에 속하는 것을 모두 제거해도 남는 것으로 모든 현상의 기초에 놓여 인식을 가능하게 한다. 이에 따라 칸트는 초월론적 감성론에서 감성을 통해 현상을 보편적으로 인식할 수 있는 주관의 초월론적 형식을 탐구한다.

여기서 칸트는 개념을 통해 사유하는 지성과 직관을 통해 대상과 직접 관계하는 감성을 구별한다. 그리고 현상에 속하는 감각의 실제 내용을 분리해 감성이 선험적으로 제공하는 순수 직관의 형식을 밝히고자 한다. 이러한 칸트의 초월론적 감성론에서 현상을 규정하는 감성의 선험적 원리가 주관의 시공간 형식이다. 시간은 감성적 직관의 한 형식으로 감각소여로 주어진 잡다한 내용들을 일정한 관계로 정리하여 인식한다. 시간은 내적 상태에서 동시성과 연속성의 시간 계기들을 통해 현상을 선험적으로 규정하는 ‘내감’의 형식이다.<sup>183)</sup> 이처럼 감성의 시간 형식은 인식 주관의 보편적인 틀로 감각적 현상들을 선험적으로 인식하게 해주는 필연적 조건이라 할 수 있다. 이를 통해 감각적 경험의 대상들은 감성의 선험적 형식인 시간을 통해 우리 주관에 인식될 수 있다.

이와 같이 칸트의 초월론적 감성론은 경험을 선험적으로 인식할 수 있는 주관의 시간 형식을 통해 규정된다. 이렇게 칸트의 초월론적 감성론은 감각의 실제 내용을 분리해 이들을 선험적으로 규정하는 주관의 형식만을 남겨 놓고 있다. 이러한 칸트의 초월론적 감성론에서 구체적인 경험의 내용은 모두 빠져나가며, 경험이 실제로 어떻게 발생하는지 알 수 없다. 이러한 측면에서 들뢰즈는 칸트의 형식화 관점을 비판하며, 감각적 질료들의 실재적 생성의 원리를 밝히고자 한다.<sup>184)</sup>

---

183) 칸트, 『순수이성비판 1』, 백종현 옮김, 아카넷, 251-256쪽. 공간은 외적 현상의 기초에 놓여 외부 경험의 대상들을 위치나 형태에 따라 선험적으로 규정하는 ‘외감’의 형식이다.

이에 따라 들뢰즈는 칸트의 주관의 시간 형식을 차이로 해체하여 반복의 시간론으로 새롭게 종합한다. 들뢰즈의 반복의 시간은 칸트적 주체의 능동적 종합에서 벗어나 무의식적인 차원의 수동적 종합을 통해 이루어진다. 이는 흄의 습관의 현재, 베르그손의 잠재적 과거, 니체의 영원회귀의 미래로 이어지는 세 가지 흐름의 시간으로 차이들의 반복으로 나타난다.<sup>185)</sup>

이처럼 들뢰즈의 리토르넬로는 『차이와 반복』에서 개진된 반복의 시간적 종합이 음악적으로 고양된 것이라 할 수 있다. 리토르넬로는 니체의 영원회귀가 변형된 개념으로 오로지 차이만이 반복하며 되돌아온다. 이를 통해 경험을 인식하는 데 그쳤던 칸트의 시간의 선형적 형식은 이제 환경과 영토, 대지와 우주를 넘나드는 리토르넬로의 시간으로 바뀐다. 이에 따라 시간은 단순히 주관의 인식에 속하는 것이 아니라 객관적 차원에서 이 세계의 생성의 원리로 확장된다. 이렇듯 칸트의 시간의 선형적 형식이 전제된 조건화의 관점에 그친다면, 들뢰즈는 리토르넬로를 통해 실재적 발생의 차원에 도달한다. 그래서 리토르넬로는 시간의 선형적 형식으로 동일성에서 벗어나 차이를 절대화하는 반복을 통해 끊임없이 새로운 시간을 만들어내며, 세계와 우주를 창조한다.<sup>186)</sup>

---

184) 들뢰즈에게 감각적인 모든 현상은 시공간의 형식이 아니라 강도적 차이를 통해 나타난다. 강도(Intensité)는 즉자적 비동등 그 자체로 ‘**감각적인 것의 이유**’에 해당하는 차이의 형식을 의미한다. 강도들은 차이들이 무한히 이중으로 분열하며 상호 공명하는 ‘불균등성’의 상태로 양에 고유한 질적 내용을 드러낸다. 이러한 강도적 차이들이 현상의 충족이유이며 나타나는 것의 조건으로 감각적인 것을 종합하는 원리이다. 이러한 측면에서 들뢰즈는 감각적 경험의 초월론적 원리가 시공간의 형식이 아니라 강도적 차이라고 주장한다. 이를 통해 들뢰즈는 주관의 감성의 형식에서 벗어나 객관적 차원에서 감각의 존재론적 발생의 원리를 제시하고자 한다.

185) 들뢰즈의 반복의 시간론에 관한 보다 자세한 연구는 키스 W. 포크너, *op. cit.*를 참고할 것. 들뢰즈의 칸트의 시간에 대한 해석은 김재인, 「들뢰즈의 칸트 해석에서 시간이라는 문제」, 『철학사상』, Vol. 53, 서울대학교 철학사상연구소, 2014, 203-227쪽을 참고할 것. 나아가 시간 전반에 관한 철학적 고찰은 소광희, 『시간의 철학적 성찰』, 문예출판사, 2012를 참고할 것.

186) 들뢰즈의 시간과 음악에 관한 보다 자세한 연구는 Jean-Marc Chouvat

### 3) 음악의 최종 목적

들뢰즈는 마지막으로 리토르넬로를 통해 음악의 최종 목적을 제시한다. 리토르넬로는 영토적 리토르넬로와 코스모스적 리토르넬로 두 유형으로 나뉜다. 영토적 리토르넬로가 과거에 머무는 음악이라면, 코스모스적 리토르넬로는 도래할 미래의 음악을 의미한다. 이에 따라 음악가는 영토적 리토르넬로를 안으로부터 변형시키고 탈영토화하여 음악의 궁극 목적인 코스모스의 리토르넬로를 만들어내야 한다. 이는 기존의 영토화된 음악의 영역을 벗어나 코스모스적인 새로운 음악의 차원을 여는 것이다. 들뢰즈는 바르톡(B. Bartók)에 주목하는데, 그의 음악 작업은 첫 번째 유형으로부터 두 번째 유형으로의 이행을 잘 보여준다. 바르톡은 온음계와 반음계, 5음음계와 선법, 그리고 다양한 민요의 음계나 리듬의 요소를 섞어 새로운 음계와 리듬을 구성하거나 여러 종류의 음계를 동시에 사용했다. 그래서 다양하고 불규칙적인 리듬은 전통적인 박자를 넘어서고, 조성이나 음계를 변형하여 전통적 조성을 넘어서는 데까지 나아갔다. 이를 통해 다양한 지역의 민중들의 민요를 탈영토화하여 새로운 음계와 리듬, 소리를 만들어냈다.<sup>187)</sup>

---

el, “La constitution du musical : temps et substrat dans les concepts analytiques”, *Gilles Deleuze La Pensée-Musique*, pp. 61-71을 참고할 것. 많은 철학자들이 음악 예술의 본질을 시간성으로 파악했다. 들뢰즈는 리토르넬로를 시간의 선형적 형식으로 정의하면서 음악 예술의 시간성의 의미를 확장한다. 시간의 선형적 형식으로서 리토르넬로는 지속적으로 새로운 시간을 창조하며 세계를 생성하는 원리이다. 이에 따라 음악의 의미를 단순한 예술의 한 장르에 한정시키지 않고 일종의 존재론적인 지평으로 끌어올리고 있다. 그래서 음악 예술의 시간성을 보다 심오한 차원에서 새롭게 규정한다고 볼 수 있다.

187) 이진경, *op. cit.*, pp. 274-276. 바르톡은 전통과 현대를 결합하여 소박한 민요와 현대 음악을 고유한 방식으로 통합하였다. 그는 <여덟 곡의 헝가리 민요집>에서 원전 민요선율을 성악성부에서 그대로 차용하여 헝가리 민요의 아름다움과 형식을 보존하였다. 동시에 독자적인 음악 어법으로 피아노를 통한 화성화를 구사하여 고도의 작곡 기법의 예술가곡으로 승화

들뢰즈는 영토적 리토르넬로에서 코스모스의 리토르넬로로 이행하는 음악적 방법을 모색한다. 그것은 음계를 재발견하여 소통시키고 평균율을 해체하며, 장조와 단조의 경계를 허물어 조성을 파괴하지 않고 빠져나가게 하는 것이다. 이러한 측면에서 들뢰즈는 다음과 같이 주장한다. “니체가 비제 만세라고 말한 것처럼, 이와 똑같은 이유에서 또 똑같은 음악적 · 기술적 의도에서 **쾨베르크에 반하여 샤브리에 만세**라고 말할 수 있다.”(MP, 432/665) 후기 니체는 바그너(R. Wagner)의 음악을 ‘데카당스적’일 뿐만 아니라 ‘극적’이라고 비판하며, 진정한 음악은 선율을 통해 가장 잘 표현할 수 있는데, 비제(G. Bizet)가 이를 잘 보여주는 작곡가라고 주장했다.<sup>188)</sup> 쾨베르크(A. Schö

---

시켰다. 원전 민요선율은 성악성부뿐만 아니라 피아노 성부에서 다시 장식적인 선율로 그리고 다양한 작곡 기법으로 화성화되어 현대적인 간주나 후주 등의 피아노곡으로 재탄생되기도 하였다. 바르톡은 민요편곡 예술가곡에서 전통적인 헝가리 음계와 선법, 중심음을 축으로 좌우의 일정한 음정의 진행, 잦은 변화화음의 구사로 전통적인 조성에서 탈피하였다. 그리고 민요선율의 피아노 성부에서 장식적이며 독특한 리듬과 화음형의 간주와 후주의 삽입 등 독자적인 고도의 화성화 기법으로 소박한 민요선율을 현대적인 예술가곡으로 발전시켰다. 이처럼 바르톡은 민속음악의 잠재성을 현대 음악의 맥락에서 해석하여 현대적인 민속음악, 그만의 독특한 민속음악으로 창조했다. 조길자, 「벨라 바르톡의 민요편곡 가곡 - “여덟 곡의 헝가리 민요집”을 중심으로」, 『한국음악학회논문집 음악연구』, Vol. 33, 한국음악학회, 2004, 154쪽 참조.

188) 오희숙, *op. cit.*, p. 180. 니체는 바그너에 대해 이중적인 태도를 취하고 있는데, 니체는 처음에는 바그너를 높이 평가하다가 나중에는 신랄하게 비판한다. 우선, 니체는 바그너의 음악에서 자신이 이상적으로 규정한 디오니소스적 정신을 발견한다. 니체는 디오니소스 정신이 사라진 당대의 문화를 비판하면서, 문화의 새로운 탄생의 기운을 바그너에게서 찾아낸다. 그리고 니체는 바그너를 통해 작곡가가 “음향으로 철학을 하게 되었다”는 데 아주 큰 의미를 부여했다. 하지만 니체는 후기의 저작에서 바그너에 대해 적대적으로 변한다. 니체는 바그너가 쇼펜하우어식 허무주의 철학에 물들어 데카당스 예술의 대표자가 되어 인간과 음악을 병들게 했다고 생각했다. 그리고 종교를 음악에 구현하며 기독교적 관념을 대변했다고 평가했다. 또한 니체는 바그너의 대중성, 대중 선동적 측면이 일종의 ‘마취제’ 역할을 한다고 거부감을 나타냈다. 나아가 니체는 바그너의 음악극에 첨가된 종합 예술적인 다양한 요소들이 음악의 순수한 본질에서 벗어난다고 보았다. 바그너에 대한 상반되는 니체의 태도는 한편으로는 바그너라는 우상을 통해 자신의 철학적 사상을 전개시키는 원동력을 얻었

nberg)<sup>189)</sup>는 서양 음악에서 절대적 의미를 지녔던 조성 체계를 무너뜨리고 무조음악과 12음기법을 탄생시킨 현대 음악의 출발자이다. 그는 인간 내면의 극도로 긴장된 감정들을 불협화음의 갑작스러운 대비, 양식의 압축, 불균형적인 리듬, 음색 강약법, 다양한 구성화음 등을 통해 표출하며, 음악의 표현 영역을 확장했다.<sup>190)</sup> 샤브리에(E. Ch

다면, 다른 한편으로는 여기에서 벗어나서 자신의 독자성을 확립하고자 하는 강한 욕구에서 나온 것이라 볼 수 있다. *Ibid.*, pp. 170-183.

189) 음악에서 진정한 20세기를 시작한 작곡가로 평가되는 쇤베르크는 조성 체계에서 과감하게 벗어난 무조음악을 시작하고, 이를 체계화한 12음기법을 통해 20세기 음악의 커다란 획을 그었다. 쇤베르크는 전통적인 아름다움의 척도에 의한 미학을 거부하며 새로움을 추구했고, 그러한 작품에서 가장 핵심적인 것은 음악적 아이디어의 표현이었으며, 이를 보다 통일성 있게 드러내는 것이 중요했다. 그에게 음악은 어떤 대상을 모방하거나 특정한 주제를 드러내는 것이 아니라 작곡가 자신을 드러내는 예술이다. 작곡가 자신의 주관에 거지 없이 드러내는 음악은 말로 표현할 수 없는 그 어떤 것, 세계의 가장 본질적인 모습을 드러낸다. 이를 통해 음악은 그 누구를 위해 존재하지도 않고, 어떤 목적을 위해 존재하지 않으며, 바로 음악 그 자체를 위해 존재한다고 보았다. 쇤베르크는 조성에서 완전히 벗어난 자신의 음악을 무조음악이라 부르지 않고 “불협화음의 해방”이라 불렀다. 이는 불협화음이 협화음의 파악가능성과 동일한 파악가능성을 가지고 있으며, 그 정도의 차이만 있다는 것으로 이러한 전제에 근거하여 불협화음과 협화음을 동등하게 사용하여 조성적 중심이 무시된다. 그는 조성적 작품과 구별되는 무조음악의 특징을 “아주 짧은 길이”와 “최고도의 표현적 강도”로 본다. 쇤베르크는 무조음악에서 통일성을 얻기 위해 12음기법으로 갔으며, 12음기법은 체계가 아닌 일종의 방법론으로 다양한 창조적 작품을 만들어내는 역할을 하였다. 그에게 예술의 창작이란 말로 설명할 수 없는 영감에 의한 것으로 예술작품을 만들기 위해서는 감정적 측면과 함께 이성적 측면이 필수불가결하다고 주장했다. 나아가 그는 음악을 통해 무엇인가를 구체적으로 표현한다는 것에 비판적 입장을 취하며, 순수하게 음악적인 즉 음악의 재료 그 자체를 추구하는 음악이 진정한 음악이라고 보았다. 그래서 음악에서 중요한 것은 음악 그 자체로서 음악은 “순수한 형식적 아름다움”을 추구하는 예술이다. 음악이 드러내는 것은 “세계의 본질”이며, 이는 언어로 표현할 수 없는 순수 음악적인 것이기 때문이다. 오희숙, 『20세기 음악 2』, 30-57쪽.

190) 문풍인, 「쇤베르크와 표현주의 음악」, 『論文集』, Vol. 20, 평택대학교, 2006, 243쪽 참조. 표현주의는 인간의 주관적 표현 욕구에 충실하고자 했던 예술 경향으로 쇤베르크는 표현주의 미학관에 근거하여 무조음악을 작곡했다. 표현주의 예술가들은 인간 내면 깊숙이 억압된 것들을 그대로 드러내며, 20세기 초반 당시 현대인들의 긴장과 공포, 불안과 갈등, 그리

abrier)<sup>191)</sup>는 프랑스 근대 음악의 선구자로 그의 음악은 경쾌하면서도 품격이 있으며, 명확한 화성, 강렬한 리듬감, 색채적인 관현악법이 특색이다. 샤브리에에는 쇤베르크적인 표현주의와 전적으로 상반되는 낭만주의적 왈츠와 희극적 오페라의 작곡가였다.<sup>192)</sup> 들뢰즈는 니체가 바그너의 대안으로 비제를 들었듯 쇤베르크의 대안으로 샤브리어를 들고 있다.

이와 더불어 들뢰즈는 슈만(R.A. Schumann)<sup>193)</sup>의 작품이 선을,

---

고 잠재의식 속의 충동과 반항감을 표현하였다. 쇤베르크는 “예술가가 노력해야 할 단 하나의 가장 위대한 목표가 있다. 그것은 자신을 표현하는 것이다.”라고 말하며, 내면의 주관을 중시했다. 내면의 강렬함을 추구하는 표현주의 음악은 자연스럽게 전통적 미의 기준이나 척도를 벗어나는 “새로운 미의 이상”을 보여주게 되며, 예술의 고착된 형태나 인습을 타파하게 된다. 아도르노는 쇤베르크의 무조음악이 현실을 도피하지 않고 그것에 진정으로 다가가려는 어떤 시도로 청중에게 20세기 인간의 모습을 의식하게 하는 역할을 한다고 보았다. 오히려, 『20세기 음악 1』, 41-43쪽 참조.

191) 샤브리에(E. Chabrier, 1841-1894)는 프랑스의 작곡가이자 피아니스트로 바그너와 인상파 회화에 심취하고 활력이 넘치는 창작에 화성에서 독특한 면을 보여 후세에 커다란 영향을 미친 당대의 혁신파였다. 그의 음악의 특성은 자유분방한 독창성, 색채적인 관현악법, 깨끗하게 끊어지는 리듬에 있으며, 그 화성과 관현악은 드뷔시나 라벨 등 인상주의 음악의 확립에 크게 기여했으며, 근대 프랑스 음악에 많은 영향을 끼쳤다. 그의 아마추어로서 걸은 경험은 오히려 자유스런 작품 표현과 기지에 넘치는 유머 가득한 수법으로 표현하게 하고 있다. 강렬한 리듬 감각과 빛나는 색채감, 깊숙한 내부에 넘칠 듯한 활력이 가득 차 있으나 한편으로는 심약하고도 감상적인 몽상가의 일면을 지니기도 한다. 주요 작품으로는 성악곡으로 <슈라미의 여인>(1885), 관현악곡 <즐거운 행진곡>(1890), 2대의 피아노를 위한 <로맨틱한 왈츠>(1883) 등이 있다. 샤브리에 관한 보다 자세한 연구는 로베르 피트루, 『프랑스 近代音樂의 大作曲家들』, 國民音樂硏究會 譯, 國民音樂硏究會, 1976, 63-74쪽을 참고할 것.

192) Brent Waterhouse, “Références à la musique et au sonore dans l'œuvre de Deleuze”, *Gilles Deleuze La Pensée-Musique*, p. 266.

193) 슈만은 낭만주의 문학가들의 영향을 받아 예술의 본질을 “시적인 것”으로 보았다. 그는 “시적인 것”을 모든 예술의 상위 개념으로 이해하며, 음악의 시화(詩化)를 추구했는데, 특히 음악을 “포에지(Poesie)의 최고의 능력”을 지닌 예술로 보았다. 그는 “모든 작곡가는 시인이어야 한다”고 주장했고 시적인 의식을 추구해야 한다고 생각했다. 이러한 슈만의 중심 미학관인 “시적인 것”은 다음을 의미한다. 첫째, 기교적이거나 과시하지 않는 단순하고 감정의 명확함과 자연스러움을 가진 예술이어야 한다. 둘



화음, 리듬을 잘 다듬어 리토르넬로의 탈영토화라는 단순하고 간결한 결과를 가져왔다고 높이 평가한다. 낭만주의를 대표하는 작곡가 슈만은 문학적이고 시적인 정감이 풍부한 곡들을 많이 작곡했다. 특히 그의 피아노 음악은 소품과 소나타가 주를 이루는데, 대담한 반음계적 화성과 배회하는 듯한 화성, 리듬의 교차와 당김음, 음형의 다양한 변화 등을 추구했다. 또한 그의 가곡은 거의 모두가 시적 서정성이 담긴 표제음악으로 시와 음악을 결합하여 예술성이 높은 작품들을 완성했다. 그의 곡들은 전반적으로 섬세하면서도 감미롭고 시정이 넘치며 환상이 풍부한 느낌을 준다. 들뢰즈는 슈만의 작품들이 간소함의 원리에 따라 공속을 획득하며, 탈영토화된 리토르넬로를 만드는 데 성공했다고 보는 듯하다.<sup>194)</sup>

이에 따라 영토화된 리토르넬로에서 탈영토화된 코스모스의 리토르

---

째, 시적인 음악은 “영혼의 언어”로서 고귀하고 비밀스러운 영혼의 상태가 나타나야 하므로 작품의 표제는 필수적이다. 셋째, 시적인 음악은 환상적인 것으로 청중의 판타지를 자극할 수 있어야 한다. 넷째, 시적인 음악은 시적인 자유의 예술로서 독창적이고 새로워야 하며, 이는 도식에서 자유로운 표현과 형식의 혁신을 뜻한다. 다섯째, 시적인 음악은 인간을 “예술적 정신의 세계”, 즉 꿈의 세계로 이끈다. 이처럼 슈만은 예술의 본질적인 이상을 “시적인 것”으로 보고 그의 작품을 통해 다양한 방식으로 표현하였다. 吳姬淑, 「미학적 분석의 시도 - 슈만의 “트로이메라이”를 중심으로」, 『音樂藝術論壇』, No. 4, 이화여자대학교 음악대학 이화음악예술연구회, 1995, 273-275쪽 참조.

194) “슈만의 작품은 리토르넬로들, 유년기의 블록들로 이루어져 있는데, 이것을 매우 특수하게 다루고 있다. 그 자신의 어린이-되기, 그 자신의 클라라라는 여성-되기. 모든 아이들의 <놀이>와 <어린이의 정경(Kinderszenen)>, 모든 새들의 노래 등 음악사에서 리토르넬로의 사선이나 횡단선적인 용례의 목록을 만들 수 있을 것이다.” (MP, 368/567-568) 리토르넬로 고원의 제목 앞에 붙은 ‘1837년’은 슈만이 피아노를 위한 여덟 개의 소품으로 구성된 모음곡 형식의 <환상소곡집(Phantasiestücke)>을 작곡한 해이다. 이는 그가 좋아했던 후기 낭만주의 작가이자 법률가였고 작곡가인 호프만(E.T.A.W. Hoffmann)의 단편 소설에서 영감을 얻어 제목을 붙인 것이다. 8개의 시적 표제(① 석양, ② 비상, ③ 왜, 어찌하여, ④ 변덕스러움, ⑤ 밤에, ⑥ 우화, ⑦ 꿈에 얽힘, ⑧ 노래의 종말)를 지닌 작품으로 풍부한 악상과 신선하고 자유로운 환상이 유동적으로 표현되어 있고, 대비와 조화를 통해 각각의 곡들이 유기적인 전체로 통일되어 있다는 점에서 높이 평가되고 있다.

넬로로 이행해야 한다. 이를 위해 영토화된 리토르넬로에 음악적으로 심오한 작업을 가해 <코스모스>의 리토르넬로를 창조해야 한다. 여기에는 다양한 음악적 요소들을 잘 가다듬어 공속하여 기존의 영토화된 리토르넬로에서 벗어나 리토르넬로를 충분히 탈영토화하는 과정이 필요하다. 그래서 “음악의 최종 목적으로서 탈영토화된 리토르넬로를 생산하고 이를 <코스모스>에 풀어 놓는 것, 이것이 새로운 체계를 만드는 것보다 훨씬 더 중요하다 …… 우리는 체계를 갖고 있지 않으며, 오직 선과 운동만을 갖고 있기 때문이다.”(MP, 433/666-667) 이처럼 들뢰즈에게 중요한 것은 체계를 구축하는 것이 아니라 기존의 체계를 넘어서 생성의 운동으로 나아가는 것이다. 이러한 생성의 운동은 새로운 영역의 무한한 우주를 여는 탈영토화된 코스모스의 리토르넬로를 개척하는 것이 된다.

이와 같이 들뢰즈는 코스모스의 리토르넬로로의 이행과 창조를 통해 기존의 체계 철학에서 벗어나고자 한다. 이를 통해 기존의 체계로 환원될 수 없는 새로운 철학의 길을 모색하고 있다. 기존의 철학에서는 체계를 통해 어떠한 중심을 세우고 유기적인 질서를 확립하고자 했다. 이러한 체계의 철학의 등장은 수학적 지식과 생각하는 자아로서 코기토가 결정적인 역할을 했다. 체계 철학의 정점에 서 있는 칸트의 경우, 그는 인간의 이성에 대한 믿음을 바탕으로 견고한 건축술과 같은 체계의 철학을 구축했다. 이처럼 체계 철학은 독일 관념론 철학에서 절정을 이루며 나타난다. 그 이후의 철학은 여기에 회의를 품고 넘어서려는 시도가 이루어졌다. 그래서 기존의 형이상학을 극복하기 위해 체계 철학을 비판하거나 탈형이상학적인 체계 개념을 제시하고자 했다.

현대에 와서 형이상학은 붕괴하고 해체되었으며 더 이상 체계의 철학은 가능하지 않다. 체계의 질서로 포괄하기에 이 세계는 너무 복잡하고 다양해졌으며, 불확실해졌다. 모든 것은 체계의 그물망을 빠져나가버리며, 체계는 인간 이성이 만들어낸 환상에 불과하다. 이에 따라 현대 철학의 과제는 더 이상 체계를 확립하는 데 있지 않다. 체계의 성벽을 차곡차곡 쌓아 올리는 것이 아니라 체계의 빈틈에 구멍을 내고 그곳을 빠져나가야 한다. 그래서 체계를 무너뜨리고 탈주선을 통

해 새로운 생성과 창조의 장을 열어야 한다. 들뢰즈가 리토르넬로 개념을 통해 궁극적으로 추구하는 것은 바로 이러한 지점이다. 차이의 반복으로서 리토르넬로를 통해 인간과 동물, 영토와 대지, 우주를 가로지르며 새로운 생성을 창조하는 것, 이것이 바로 음악의 최종 목적이 된다.

## 결론

이상에서 들뢰즈의 리토르넬로가 어떠한 철학적 배경을 통해 형성되고 배치되고 작동하고 예술 사조로 종합되어 고유한 의의를 갖는지 살펴보았다. 리토르넬로는 음악에서 차이를 동반하며 변형되는 반복구로 들뢰즈의 차이와 반복의 존재론에서 차이들이 무한히 반복하며 되돌아오는 니체의 영원회귀를 상징하는 개념이다. 리토르넬로는 지구 위의 생성을 가시화하는 지리철학을 통해 창조된 핵심적 개념으로 영토화 운동을 일으키는 우주적 리듬을 의미한다. 여기서 인간은 동물-되기를 통해 생성의 역량을 확장하며, 리토르넬로에 의해 동물이 살아가는 자연도 아름다운 예술이 된다. 이에 따른 리토르넬로는 음향적 배치를 성립시키는 원리로 카오스에서 환경이 태어나는 하위-배치, 영토와 대지를 형성하는 내부-배치, 우주로 이행하는 상호-배치를 구성한다. 리토르넬로의 배치는 자연에서 동물들을 통해 음악 예술이 태어나는 과정을 단계적으로 보여준다. 리토르넬로는 하위-배치에서는 자연 음악으로 나타나며, 내부-배치에서는 영토적 모티프와 대위법으로 발전하며, 상호-배치에서는 우주의 음악을 향해 열린다.

리토르넬로는 배치의 성분들을 종합하는 공속과 응합, 이를 변용하는 기계와 생명의 원리로 작동한다. 우선, 공속은 이질적인 것들을 함께 묶는 작용이며, 응합은 공속의 상태를 경화하여 단단하게 만든다. 또한 기계는 배치들을 변환하는 역할을 하며, 생명은 탈지층화를 통해 공속의 이득을 취하는 능력으로 규정된다. 나아가 리토르넬로는 음악 예술 사조를 정의하며, 들뢰즈의 자연철학에 근거한 유물론의 질료주의에 바탕을 두고 있다. 첫째, 하위-배치에 상응하는 고전주의 리토르넬로는 전통적인 질료와 형상의 관계로 규정된다. 둘째, 내부-배치에 상응하는 낭만주의 리토르넬로는 역동적으로 변이하는 형상과 질료의 관계로 규정된다. 셋째, 상호-배치에 상응하는 모더니즘 리토르넬로는 재료와 힘의 관계로 규정된다. 세 시대는 하나의 배치로 어떠한 진화의 과정과 무관하며, 생성의 질료가 이들을 구분한다. 이러한 리토르넬로는 음악에 특권을 부여하고 시간의 선형적 형식을 대체한다. 그래서 음악의 최종 목적은 체계에서 벗어나 코스모스의 리토

르넬로를 창조하는 것이다. 이처럼 리토르넬로는 들뢰즈의 존재론이 미학적으로 승화된 개념으로 차이의 반복을 통해 자연과 예술에서 우주적 생성을 창조하는 음악의 원리라 할 수 있다.

이와 같이 들뢰즈는 리토르넬로를 통해 지리철학의 장에서 우주적인 자연 음악론을 펼친다. 들뢰즈의 리토르넬로 음악론은 자연의 환경, 영토, 우주의 배치가 고전주의, 낭만주의, 모더니즘의 예술로 출현하는 과정을 보여준다. 이 부분은 리토르넬로 고원을 관통하는 핵심적인 테마로 지리철학의 상상력을 통해 예술 사조를 새롭게 규정한다. 고전주의는 엄격한 형식을 따르는 환경에서 유래하며, 낭만주의의 자유로운 역동성은 광대한 영토로 나타나며, 모더니즘의 첨단성과 복잡성은 무한한 우주로 향한다. 특히 예술 사조는 들뢰즈의 유물론 철학에 따라 질료주의가 강화되는 방식으로 드러난다. 고전주의는 질료가 형상을 그대로 따르고, 낭만주의는 변이하는 질료로 바뀌어 형상과 관계하며, 모더니즘은 형상에서 벗어나 질료 자체의 역량을 통해 재료-힘으로 나타난다. 나아가 고전주의, 낭만주의, 모더니즘은 어떠한 진화의 과정이 아니라 세 가지 배치로 구분된다. 예술 사조는 역사적 발전 과정을 따르지 않으며, 지리철학의 열린 장을 통해 끊임없이 변화하는 음향적 배치로 작동한다. 이처럼 들뢰즈는 리토르넬로를 통해 지리철학의 범주에서 질료주의를 토대로 배치로서 예술 사조를 제시한다.

이러한 관점에서 리토르넬로는 모든 창조의 원천으로서 자연과 예술을 하나로 이어주는 연결 고리와 같다. 리토르넬로의 운동을 통해 자연은 예술의 경지에 이르고, 예술은 자연의 경지에 이르게 된다.<sup>195)</sup> 예술의 기원을 자연에서 찾는 것은 오래된 전통이다. 예술을 자연의 모방으로 설명하고 예술을 만들어내는 능력을 자연의 소질로 보았다. 특히, 칸트의 경우 자연이 예술처럼 보이고 예술이 자연처럼 보일 때,

195) 들뢰즈는 자연과 예술의 관계에 대해 다음과 같이 명시적으로 밝힌 바 있다. “언제나 **자연이 예술**이라면, 그것은 살아있는 두 요소를 모든 방식으로 결합하기 때문이다. 즉, 집과 우주, 친숙한 것(Heimlich)과 섬뜩한 것(Unheimlich), 영토와 탈영토화, 유한한 선율적 구성물과 무한한 구성의 거대한 평면, 작거나 거대한 리토르넬로 등을 말이다.” QP, 176/270.

아름답다고 보았다. 이후 자연과 예술의 동근원성은 낭만주의 미학에서 절정을 이루며 나타난다.<sup>196)</sup> 들뢰즈는 자연으로서 예술, 예술로서 자연이라는 고전적 테마를 지리철학의 장에서 리토르넬로 음악론을 통해 독창적으로 구현한다. 들뢰즈는 차이의 존재론을 통해 물질과 생명의 생성과 창조를 탐구하는 자연철학<sup>197)</sup>을 펼쳤다. 이를 바탕으로 리토르넬로는 환경을 창조하는 자연 음악을 이룬다. 또한 리토르넬로는 영토와 대지에서 모티프와 대위법을 구사하며, 리듬적 인물과 선율적 풍경으로 발전한다. 나아가 리토르넬로는 무한한 우주의 음악으로 확장된다. 이러한 자연의 환경, 영토, 우주의 리토르넬로는 음악 예술에서 고전주의, 낭만주의, 모더니즘을 형성하는 원리가 된다. 이에 따라 리토르넬로는 음악을 통해 자연과 예술을 하나로 잇는 역할을 한다. 그래서 리토르넬로 음악론은 들뢰즈의 존재론이 예술적으로

---

196) 자연과 예술의 관계를 가장 잘 보여주는 것은 칸트의 미학일 것이다. 칸트에게 자연과 예술은 대립 개념임과 동시에 본성상 서로 통하는 것으로 이해된다. 그에 따르면, 자연은 “그것이 동시에 예술처럼 보일 때에 아름다운” 것이고 또한 예술은 “우리가 그것이 예술임을 의식하면서도 또한 우리에게 자연처럼 보일 때에만 아름답다고 일컬어질 수 있다.” 의도와 규칙 하에 산출된 기술의 결과물이 고도의 자립성과 무강제성의 산물로 여겨지는 것, 이것이 칸트가 추구한 ‘미적 예술’의 본질이다. 이러한 이해 방식은 그의 ‘천재’ 개념과 밀접한 관련을 갖게 된다. 그에 의하면, 천재는 ‘자연의 총아’로서 자연은 천재를 통해서 그리고 천재는 자연으로서, 예술에 대하여 규칙을 부여하는 것이다. 심철민, 『예술과 자연』, 『미학의 문제와 방법』, 서울대학교 출판부, 2007, 433쪽. 이와 관련하여 바이저(F. Beiser)는 낭만주의 미학에서 예술과 자연의 관계를 다음과 같이 분석한다. “정신적인 것은 물질적인 것에 있는 모든 힘들의 내면화이기 때문에, 또한 그것은 물질에 내포되고 잠재된 모든 힘들의 명시적이고 명확한 형상일 뿐이기 때문에, 예술가의 창조성은 그것에 작용하는 모든 자연적 힘들을 구현하고, 표현하고, 발전시킬 것이다. 이 모든 사항들은 예술가의 창조성이 자연 안에 있는 힘들의 자기-실현이자 자기-현현임을 의미한다. 다른 말로 하면, 예술가가 창조하는 것은 자연 전체가 그를 통해 창조하는 것이다.” 프레더릭 바이저, *op. cit.*, p. 165.

197) 들뢰즈의 자연철학은 전통적인 자연철학의 문제의식을 공유하면서도 독자적인 측면이 있다. 물질과 생명의 문제를 철학적으로 다룬다는 점에서는 자연철학에서 속하지만 관념론을 배제하지 않으며, 이를 차이와 생성 그리고 창조의 관점에서 새롭게 종합하고 있다는 점에서 고유성을 갖는다. 자연철학의 역사에 대한 보다 심도 있는 연구는 김진, 『푸지스와 존재 사유 - 자연철학과 존재론의 문제들』, 문예출판사, 2003을 참고할 것.

발전하여 자연철학과 미학이 교차하며 만나는 지점을 잘 보여준다.

자연과 예술의 창조의 원리인 리토르넬로는 환경, 영토, 대지를 아우르며 궁극적으로 우주의 음악에 도달한다. 지리철학의 장에서 리토르넬로는 인간과 동물, 자연과 예술을 가로지르며, 환경에서 영토, 대지에서 우주로 확장해간다. 전통적인 서양 음악 미학에서도 우주를 일종의 음악으로 간주했다. 여기서 우주와 음악을 밀접하게 관련시키며, 천체들의 운동을 음악적 조화와 질서로 설명했다. 특히, 고대의 피타고라스학파의 경우 수학적 원리를 바탕으로 행성들이 일정한 비례에 따라 움직이며 음악적 하모니를 이룬다고 보았다.<sup>198)</sup> 들뢰즈의 리토르넬로 우주 음악론도 고대 우주 음악론의 연장선상에 있지만, 이를 모더니즘의 예술 사조로 제시하는 독자성을 갖는다. 들뢰즈에게 현대는 무한한 우주로 열린 시대로 현대 예술은 보이지 않는 우주의 힘을 포착해야 한다. 이렇게 현대 음악의 의무는 별들의 소리처럼 들리지 않는 힘을 들리게 하는 데 있다. 이러한 현대 음악은 고대의 우주처럼 조화로운 음악이 아니라 기존의 전통을 파괴하는 온갖 극단적인 실험으로 불협화음이 난무한다. 들뢰즈는 현대 음악의 첨단성을 긍정하면서도 그 한계와 위험성을 경계한다. 그래서 공속의 기계를 통해 음의 잡다한 재료들을 간소하게 가다듬어야 한다고 제안한다. 이처럼 들뢰즈의 리토르넬로 우주 음악론은 고대의 우주 음악론을 확장하여 현대 음악에 고유한 철학적 토대를 마련해준다.

들뢰즈의 우주적인 자연 음악론은 기존의 주류의 음악론의 경향에서 벗어나 음악 미학의 새로운 지평을 연다. 음악 예술이 가장 발전

---

198) 고대에서 르네상스까지 서양 음악가들은 우주를 소우주와 대우주의 질서와 친밀하게 결합된 것으로 간주하는 경향이 있었다. ‘천체들의 화성’의 개념은 명확하게 음악과 우주론을 연결시키고, 통례적으로 중세 · 중세기 · 르네상스를 통해 나타나게 된다. 특히 피타고라스는 처음으로 음악과 우주 질서의 관계를 체계적으로 확립했다고 일컬어진다. 피타고라스주의자들은 수를 모든 기하학적 · 물리적인 형식의 생성의 힘으로 간주했고, 행성의 운동에서 음악적인 조화와 수적인 조화를 발견했다. 그들은 각 천체가 정확하게 비례하는 행로를 따를 때, 행성 운동이 천체 음악을 발산한다고 주장했다. 로널드 보그, *op. cit.*, pp. 31-33. 피타고라스 학파의 음악론에 관한 보다 자세한 연구는 오희숙, 『음악 속의 철학』, 심설당, 2014, 55-63쪽을 참고할 것.

하고 더불어 음악 미학이 부흥기를 맞이한 때가 독일 관념론과 낭만주의로 이어지는 시기이다. 이 시대에 칸트, 헤겔, 셸링, 쇼펜하우어, 니체 등의 미학에서 음악은 중요한 위상을 차지했다. 근대 예술 체계가 성립하면서 철학자들은 개별 예술들의 지위와 관계 및 특성을 해명하고자 했다. 여기서 음악은 당대 관념적이고 형이상학적인 철학의 영향을 많이 받았으며, 음악 예술도 이러한 관점에서 설명되었다. 이에 반해 들뢰즈의 자연 음악론은 철저히 그의 유물론 철학에 근거한다. 들뢰즈의 존재론은 동일성에서 벗어나 차이를 통해 물질과 생명의 생성과 창조의 원리를 규명한다. 여기서 개체들은 더 이상 형상의 원리에 종속하지 않으며, 질료 자체의 힘과 역량을 통해 발생하게 된다. 이러한 유물론의 질료주의는 리토르넬로 고원 전체를 가로지르는 핵심적 원리로 음악 예술 사조를 정의하는 중요한 토대가 된다. 특히 질료주의는 고전주의에서 낭만주의, 모더니즘의 리토르넬로로 이행하며 보다 강화되어 나타난다. 이에 따라 들뢰즈의 리토르넬로 음악론은 전통적인 음악 미학에서 탈피하여 유물론적인 음악 미학의 세계를 개척했다고 볼 수 있다.

들뢰즈의 리토르넬로 음악론은 아도르노<sup>199)</sup>의 음악 철학 이후 전개

---

199) 아도르노는 철학적 입장에서 음악이라는 예술을 접근한 여러 철학자들 가운데 음악의 위상과 의미를 그 어떤 철학자보다 높이 고양시켰다는 점에서 음악의 철학적 발판을 마련해주었다. 음악이 철학적 사유를 이끌고, 아름다움을 드러내는 예술이며, 형이상학적 의미를 갖는다는 논의들은 이미 나타났지만, 이러한 논의의 최고봉은 아도르노에서 나타난다고 할 수 있다. 또한 아도르노의 음악적 논의가 순수하게 음악 내적인 문제에 머무르지 않고, 사회와 역사 속에서 역동적으로 자리 잡고 있다는 점에서 높이 평가할 수 있다. 아도르노의 음악사회학을 통해 음악은 자율성을 유지하면서도 사회적 의미를 갖게 된 것이다. 음악사에서 중요하게 다루어진 여러 작곡가들도 아도르노의 철학적 프리즘을 통해 새롭게 조명되었으며, 음악의 분석과 연주 등의 이론적 · 실제적 문제도 독자적으로 접근되었다. 또한 전통적 양식에서 벗어나 새로운 시도들이 다양하게 펼쳐진 20세기 음악이 청중들에게 외면 받고 그 미학적 의미마저 의심 받았던 시기에 아도르노는 새로운 음악의 '대부'와 같은 역할을 하며, 모더니즘 음악의 토대를 마련하였다. 오희숙, 『철학 속의 음악』, 298쪽. 들뢰즈와 아도르노의 음악관을 비교하는 연구는 Nick Nesbitt, "Deleuze, Adorno, and the Composition of Musical Multiplicity", *Deleuze and Music*, Ian Buchanan · Marcel Swiboda ed., Edinburgh University Press, 200



된 가장 전위적이고 독창적인 음악론이라 할 수 있다. 특히 현대와 모더니즘에 관한 해석은 리토르넬로의 미학에서 가장 빛나는 부분으로 현대 음악과 예술에 대한 탁월한 지평을 제공한다. 모더니즘은 무한한 우주로 열리는 시대로 현대 예술의 첨단성과 복합성을 드러낸다. 들뢰즈는 니체의 우주적인 영원회귀 철학을 바탕으로 현대성에 관한 사유를 펼친다. 모더니즘의 리토르넬로는 신시사이저의 종합을 통해 코스모스의 힘을 들려준다. 이처럼 아직은 우리에게 낯선 수많은 현대 음악가와 예술가들을 가로지르며 현대 음악 예술의 고유한 아름다움과 개성을 잘 보여준다. 일견, 현대 예술을 기술과 밀접하게 관련시킨다는 점에서 다시 예술이 고대의 테크네(Technē)<sup>200</sup>로 회귀한 것처럼 보이기도 한다. 이러한 해석도 가능하지만 본질적으로 현대의 유물론적인 관점이 반영되어 있다고 이해하는 것이 옳을 것이다. 현대는 과학 기술의 발전에 따라 철학도 관념론보다는 유물론이 지배적이며 예술도 이러한 경향을 따르고 있다. 들뢰즈의 유물론은 단순한 기계적인 유물론이 아니라 생성과 창조의 가능성을 탐색하는 창발적(Emergent, 創發的) 유물론이다. 이 때문에 창조적인 예술이나 음악의 영역이 그의 철학에서 중요한 위상을 차지한다. 그래서 들뢰즈의 리토르넬로 음악론은 현대성을 새롭게 규정하며, 기존의 가치들이 무너진 현대에 새로운 생성과 창조의 길을 음악을 통해 모색한다.

나아가 들뢰즈의 리토르넬로 음악론은 음악 예술에 대한 철학적 고찰에 그치는 것이 아니라 민중을 이끄는 음악의 실천적 역할에 주목한다. 이에 따라 낭만주의와 모더니즘에서 민중의 문제를 중요하게 다루며, 음악을 정치 사회적 문제와 연관시켜 논의하고 있다. 들뢰즈는 낭만주의와 모더니즘을 통해 음악은 있지만 민중이 결여되어 있다고 지적한다. 음악이 순수 예술로만 남을 수 없으며, 민중과의 관계가

---

4, pp. 54-75를 참고할 것.

200) 예술은 본래 기예를 의미하는 테크네(Technē)에서 기원했는데, 테크네는 고대 그리스에서 자연이 제공한 질료에 일정한 규칙에 따라 제작하는 기술을 뜻한다. 이러한 테크네는 제작 기술로 규칙에 따라 인간이 만든 모든 공예 일반에 적용되는 말이었다. 그래서 테크네는 일반적 규칙에 따라 의식적으로 이루어지는 제작 활동이라는 특성을 갖는다. 오병남, 『미학 강의』, 서울대학교 출판부, 2006, 8-9쪽.

절실하다고 역설한다. 이러한 측면에서 들뢰즈는 낭만주의의 음악이 가진 한계와 위험성을 바그너와 베르디 음악의 비교를 통해 분명히 보여준다. 그리고 현대의 민중들을 소외시키는 수많은 정치 조직과 매체들을 비판한다. 음악은 탈영토화 역량이 가장 큰 예술로 가장 직접적이고 강렬한 효과를 일으킨다. 따라서 집단적인 민중을 이끄는 힘이 가장 강력한 예술로 음악 예술이 사회에 미치는 영향력은 무시할 수 없다. 특히 들뢰즈는 음악과 권력에 대해 비판적으로 다루며, 음악 예술이 정치적으로 이용되는 것을 경계한다. 이처럼 들뢰즈는 음악 장르의 특성을 간파하고, 음악이 사회와 민중을 일깨우고 이끌어 나갈 수 있기를 기대한다. 그래서 들뢰즈는 음악을 통해 기존의 영토화된 민중을 탈영토화해서 새로운 힘을 가진 민중으로 탈바꿈하고 민중의 새로운 삶을 열기를 주문한다.

들뢰즈가 리토르넬로 음악론을 통해 궁극적으로 추구하는 것은 탈영토화된 리토르넬로를 만들어내는 것이다. 음악은 기존의 영토화된 리토르넬로에서 벗어나 탈영토화된 리토르넬로로 이행해야 한다. 여기에는 잡다한 음의 재료들을 그대로 뒤섞는 것이 아니라 공속을 통해 정교하고 간소하게 가다듬는 작업이 수반되어야 한다. 이러한 탈영토화된 리토르넬로를 만들어내는 것은 기존의 영토화된 음악에서 벗어나 새로운 영토로서 새로운 음악의 영역 나아가 새로운 삶과 예술을 개척하는 것을 의미한다. 이에 따라 기존의 체계에서 벗어나 새로운 생성과 창조의 흐름을 이끌어내는 것, 이것이 음악의 최종 목적이 된다. 현대는 더 이상 체계의 철학으로 포괄할 수 없는 시대로 체계를 허물고 탈영토화의 선을 따라 새로운 삶과 사유의 영역으로 나아가야 한다. 여기에 리토르넬로 음악은 차이의 끊임없는 반복을 통해 새로운 생성과 창조를 일으키며, 우리의 삶과 예술을 지속적으로 탈영토화하는 원동력이 된다. 이러한 탈영토화의 극단에서 우리는 무한한 우주로 열리는 코스모스의 리토르넬로를 만나게 될 것이다. 그래서 들뢰즈의 외침대로, **코스모스의 리토르넬로를 창조하는 것**, 그것은 이 복잡하고 알 수 없는 현대를 살아가는 우리에게 새로운 삶과 예술의 지평을 열어준다.

이러한 측면에서 들뢰즈의 리토르넬로 음악론은 음악 미학을 새로

운 차원으로 확장한다. 들뢰즈는 리토르넬로를 통해 음악 예술의 독자성을 보여주며, 동시에 음악 예술을 존재론적 지평으로 끌어올린다. 즉, 음악은 탈영토화의 힘이 가장 강력한 예술로 리토르넬로를 통해 무한한 우주적 생성의 원리로 발전한다. 기존의 음악 미학은 음악을 철학적 분석의 대상으로 삼으며, 철학으로 음악을 했다. 하지만 들뢰즈의 리토르넬로론은 음악이 철학 그 자체가 되는 경지에 이르며, 음악으로 철학을 한다. 들뢰즈의 리토르넬로는 시간을 생산하는 선형적 형식으로 음악 예술의 시간성의 의미를 확장한다. 특히 코스모스의 리토르넬로를 통해 음악을 체계 철학을 파괴할 대안으로 제시하며, 음악 예술의 잠재력을 최대치로 보여준다. 이렇게 음악은 리토르넬로를 통해 예술 장르에 국한되지 않고 보다 광범위한 차원에서 창조적 역량을 발휘하게 된다. 이처럼 들뢰즈는 리토르넬로를 통해 음악 예술에 대한 폭넓은 해석을 시도하며, 음악이 예술 장르 이상의 함의를 갖게 한다. 이를 통해 리토르넬로는 음악이 하나의 고유한 예술이자 우주적 생성과 창조의 원리로 음악 예술의 심오한 의미를 드러내는데 기여한다. 그래서 들뢰즈의 리토르넬로 음악 미학은 음악을 존재론적 차원의 생성과 창조의 원리로 종합하며, 음악 미학의 영역을 확대하는 음악사적 의의를 찾을 수 있을 것이다.

## 참 고 문 헌

### 1. 1차 문헌

- 질 들뢰즈, *Nietzsche et la Philosophie*, PUF, 1977.  
『니체와 철학』, 이경신 옮김, 민음사, 2007.
- *Le Bergsonisme*, PUF, 2011.  
『베르그손주의』, 김재인 옮김, 문학과 지성사, 2008.
  - *Différence et Répétition*, PUF, 2011.  
『차이와 반복』, 김상환 옮김, 민음사, 2006.
  - *Logique du Sens*, Les Éditions de Minuit, 1997.  
『의미의 논리』, 이정우 옮김, 한길사, 2006.
  - *Anti-Œdipe : Capitalisme et Schizophrénie 1 (avec Félix Guattari)*, Les Éditions de Minuit, 2008.  
『안티 오이디푸스 - 자본주의와 분열증 1』, 김재인 옮김, 민음사, 2014.
  - *Kafka : Pour une Littérature Mineure (avec Félix Guattari)*, Les Éditions de Minuit, 2005.  
『카프카 - 소수적인 문학을 위하여』, 이진경 옮김, 동문선, 2004.
  - *Dialogues (avec Claire Parnet)*, Flammarion, 1977.  
『디알로그』, 허희정 · 전승화 옮김, 동문선, 2005.
  - *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie 2 (avec Félix Guattari)*, Les Éditions de Minuit, 2009.  
『천개의 고원 - 자본주의와 분열증 2』, 김재인 옮김, 새물결, 2003.
  - *Francis Bacon : Logique de la Sensation*, Éditions du Seuil, 2002.  
『감각의 논리』, 하태환 옮김, 민음사, 2008.

- *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, 2009.  
『주름, 라이프니츠와 바로크』, 이찬웅 옮김, 문학과 지성사, 2007.
- *Qu'est-ce que la Philosophie? (avec Félix Guattari)*, Les Éditions de Minuit, 2008.  
『철학이란 무엇인가』, 이정임 · 윤정임 옮김, 현대미학사, 1999.
- *Pourparlers 1972-1990*, Les Éditions de Minuit, 1990.  
『대담』, 김종호 옮김, 솔, 1993.
- *Deux Régimes de Fous, Textes et Entretiens 1975-1995*, David Lapoujade éd., Les Éditions de Minuit, 2003.
- 『들뢰즈가 만든 철학사』, 박정태 엮고 옮김, 이학사, 2008.

요한 볼프강 폰 괴테, 『파우스트 2』, 정서웅 옮김, 민음사, 2004.

임마누엘 칸트, 『순수이성비판 1』, 백종현 옮김, 아카넷.

마르틴 하이데거, 『숲길』, 신상희 옮김, 2008.

질베르 시몽동, 『형태와 정보 개념에 비추어 본 개체화』, 황수영 옮김, 그린비, 2017.

펠릭스 과타리, 『분자혁명 - 자유의 공간을 향한 욕망의 미시정치학』, 윤수종 옮김, 푸른숲, 1998.

- , 『기계적 무의식 - 분열분석』, 윤수종 옮김, 푸른숲, 2003.

- , 『세 가지 생태학』, 윤수종 옮김, 동문선, 2003.

- , 『카오스모제』, 윤수종 옮김, 동문선, 2003.

플라톤, 『플라톤의 티마이오스』, 박종현 · 김영균 역주, 서광사, 2007.

G.W.F. 헤겔, 『역사철학강의』, 권기철 옮김, 동서문화사, 2013.

## 2. 2차 문헌 - 단행본

- 김문환, 『바그너의 생애와 예술』, 느티나무, 2006.
- 김문환 · 권대중 편역, 『예술의 죽음과 부활 : 헤겔의 ‘예술의 종언’ 명제와 관련하여』, 지식산업사, 2004.
- 김재인, 『혁명의 거리에서 들뢰즈를 읽자 - 들뢰즈 철학 입문』, 느티나무책방, 2016.
- 김진, 『튀지스와 존재 사유 - 자연철학과 존재론의 문제들』, 문예출판사, 2003.
- 김진엽 · 하선규 엮음, 『미학』, 책세상, 2007.
- 노정희 외 편저, 『서양 음악의 이해』, 건국대학교 출판부, 2003.
- 로널드 보그, 『들뢰즈와 음악, 회화, 그리고 일반 예술』, 사공일 옮김, 동문선, 2006.
- 『들뢰즈와 가타리』, 이정우 옮김, 중원문화, 2012.
- 로베르 피트루, 『프랑스 近代音樂의 大作曲家들』, 國民音樂硏究會譯, 國民音樂硏究會, 1976.
- 뤼디거 자프란스키, 『낭만주의 - 판타지의 뿌리』, 임우영 외 옮김, 한국외국어대학교 출판부, 2012.
- 마이클 하트, 『들뢰즈 사상의 진화』, 김상운 · 양창렬 옮김, 갈무리, 2004.
- 미레유 뷔뎡, 『사하라 - 들뢰즈의 미학』, 안구 · 조현진 옮김, 산해, 2006.
- 미학대계 간행회, 『미학 대계 2 - 미학의 문제와 방법』, 서울대학교 출판부, 2007.
- 박시룡, 『동물행동학의 이해』, 민음사, 1996.
- 박인철, 『파리 학파의 기호학』, 민음사, 2003
- 박종호, 『불멸의 오페라 I, II』, 시공사, 2008.
- 브라이언 마수미, 『천 개의 고원 - 사용자 가이드』, 조현일 옮김, 접합 펴집, 2005.
- 브라이언 매기, 『바그너와 철학 - 트리스탄 코드』, 김병화 옮김, 심산, 2005.

- 빅토르 L. 타피에, 『바로크와 고전주의』, 정진국 옮김, 까치, 2008.
- 서동욱, 『들뢰즈의 철학 - 사상과 원천』, 민음사, 2007.
- , 『차이와 타자 - 현대 철학과 비표상적 사유의 모험』, 문학과 지성사, 2008.
- 세광음악출판사 편, 『音樂大事典』, 세광음악출판사, 1996.
- 소광희, 『시간의 철학적 성찰』, 문예출판사, 2012.
- 슈테판 로렌츠 조르크너 · 올리버 뢰어베트 편집, 『독일 음악미학』, 김동훈 · 홍준기 옮김, 아난케, 2008.
- 아르노 빌라니 · 로베르 싸소, 『들뢰즈 개념어 사전 - 들뢰즈 철학을 이해하기 위한 핵심 키워드 87』, 신지영 옮김, 갈무리, 2012.
- 안 소바냐르그, 『들뢰즈와 예술』, 이정하 옮김, 열화당, 2009.
- , 『들뢰즈, 초월론적 경험론』, 성기현 옮김, 그린비, 2016.
- 안연희, 『현대미술사전』, 미진사, 2011.
- 야콥 폰 익스켈, 『동물들의 세계와 인간의 세계 - 보이지 않는 세계의 그림책』, 게오르크크리사트 그림, 정지은 옮김, b, 2012.
- 오병남, 『미학 강의』, 서울대학교 출판부, 2006.
- 오희숙, 『20세기 음악 1, 2』, 심설당, 2004.
- , 『철학 속의 음악』, 심설당, 2014.
- , 『음악 속의 철학』, 심설당, 2014.
- 우노 구니이치, 『들뢰즈, 유동의 철학』, 이정우 · 김동선 옮김, 그린비, 2008.
- 웨인 D. 보먼, 『음악철학』, 서원주 옮김, 까치, 2012.
- 이정우, 『천 하나의 고원 - 소수자의 윤리학을 위하여』, 돌베개, 2016.
- 이진경, 『노마디즘 1, 2』, 휴머니스트, 2011.
- 이진경 외, 『들뢰즈와 문학-기계』, 소명출판, 2004.
- 정정우 · 추재욱 편, 『들뢰즈 철학과 예술을 말하다 - 횡단과 탈주의 스토리텔링』, 동인, 2015.
- 진은영, 『니체, 영원회귀와 차이의 철학』, 그린비, 2012.
- 콘라트 로렌츠, 『공격성에 관하여』, 송준만 옮김, 이화여자대학교 출판부, 1996.

키스 안셀 피어슨, 『썩트는 생명 - 들뢰즈의 차이와 반복』, 이정우 옮김, 산해, 2005.

키스 W. 포크너, 『들뢰즈와 시간의 세 가지 종합』, 한정헌 옮김, 그린비, 2008.

프레더릭 바이저, 『낭만주의의 명령, 세계를 낭만화하라』, 김주희 옮김, 그린비, 2011.

홍세원, 『낭만파 음악』, 연세대학교 출판부, 2010.

홍정수 · 오희숙, 『음악미학』, 音樂世界, 2012.

황수영, 『베르그손, 생성으로 생명을 사유하기 - 깡길렘, 시몽동, 들뢰즈와의 대화』, 갈무리, 2014.

- , 『시몽동, 개체화 이론의 이해』, 그린비, 2017.

Halsey Stevens, 『바르토크의 생애와 음악』, 김경임 옮김, 경북대학교 출판부, 1990.

20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 I, II, III, IV』, 音樂世界, 2003.

Anne Sauvagnargues, *Artmachines - Deleuze, Guattari, Simondon*, Suzanne Verderber · Eugene W. Holland tr., Edinburgh University Press, 2016.

Antonio Calcagno · Jim Vernon · Steve G. Lofts ed., *Intensities and lines of flight - Deleuze Guattari and the arts*, Lanham, MD, 2014.

Arnaud Villani, *Logique de Deleuze*, Hermann, 2013.

Brent Adkins, *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus - A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, 2015.

Brian Hulse · Nick Nesbitt ed., *Sounding the Virtual : Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*, Ashgate, 2010.

Brian Massumi, *A Shock to Thought - expressions after Deleuze*



- e and Guattari*, Routledge, 2002.
- Christian Kerslake, *Immanence and the Vertigo of Philosophy : from Kant to Deleuze*, Edinburgh University Press, 2009.
- Daniel W. Smith, *Essays on Deleuze*, Edinburgh University Press, 2012.
- Edward Campbell, *Music after Deleuze*, Bloomsbury, 2013.
- Eleanor Kaufman · Kevin Jon Heller, *Deleuze & Guattari - new mappings in politics, philosophy, and culture*, University of Minnesota Press, 1998.
- Elizabeth Grosz, *Chaos · Territory · Art - Deleuze and the framing of the earth*, Columbia University Press, 2008.
- Eugene W. Holland, *Deleuze and Guattari's 'A Thousand Plateaus' - A Reader's Guide*, Bloomsbury Academic, 2013.
- François Zourabichvili · Anne Sauvagnargues · Paola Marrat, *La Philosophie de Deleuze*, Presses Universitaires de France, 2004.
- Graham Jones · Jon Roffe ed., *Deleuze's Philosophical Lineage*, Edinburgh University Press, 2009.
- Gary Genosko ed., *Deleuze and Guattari - Critical Assessments of Leading Philosophers I · II · III*, Routledge, 2000.
- Ian Buchanan · Marcel Swiboda ed., *Deleuze and Music*, Edinburgh University Press, 2004.
- Jeffrey A. Bell, *Deleuze and Guattari's What is Philosophy? - a critical introduction and guide*, Edinburgh University Press, 2016.
- Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, L'Harmattan, 2012.
- Mark Bonta · John Protevi, *Deleuze and geophilosophy : guide and glossary*, Edinburgh University Press, 2004.

- Mauro Carbone · Paride Broggi · Laura Turarbek éd., *La Géophilosophie de Gilles Deleuze entre esthétiques et politiques*, Mimesis, 2012.
- Pascale Criton · Jean-Marc Chouvel ed., *Gilles Deleuze La Pensée-Musique*, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015.
- Pirkko Moisala · Taru Leppänen · Milla Tiainen · Hanna Väättäinen ed., *Musical encounters with Deleuze and Guattari*, Bloomsbury Academic, 2017.
- Sally Macarthur · Judy Lochhead · Jennifer Shaw ed., *Music's Immanent Future : The Deleuzian Turn in Music Studies*, Routledge, 2016.
- Simon O'Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari : thought beyond representation*, Palgrave Macmillan, 2006.
- Stephen Zepke, *Art as abstract machine : ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari*, Routledge, 2005.
- Stephen Zepke · Simon O'sullivan, *Deleuze and Guattari and Contemporary Art*, Edinburgh University Press, 2010.
- Takashi Shirani, *Deleuze et une Philosophie de L'Immanence*, L'Harmattan, 2006.

### 3. 2차 문헌 - 논문

- 강보란, 「Luciano Berio의 Folk Songs에 나타난 민속음악의 발전요소」, 『藝術論集』, Vol. 18, 전남대학교 예술연구소, 2016, 99-119.
- 권송택, 「19세기 음악에서 리토르넬로 형식의 부활이 갖는 의미」, 『음악 연구』, Vol. 24, No. 1, 한국음악학회, 2001, 37-57.
- 김경화, 「쾨베르크와 전통 - 음악적 아이디어와 기초 악상을 중심으

- 로」, 『서양음악학』, Vol. 14, No. 3, 한국서양음악학회, 2011, 277-314.
- 김미영, 「게오르크 뷔히너의 드라마 <보이체크>와 알반 베르크의 오페라 <보체크>」, 『서양음악학』, Vol. 9, No. 1, 한국서양음악학회, 2006, 43-73.
- , 「알반 베르크(A. Berg)의 오페라 《보체크》(Wozzeck)에 나타난 텍스트적 의미의 음악적 표현 - 보체크의 비극을 낳은 자연과 사회의 갈등을 중심으로」, 『서양음악학』, Vol. 11, 한국서양음악학회, 2008, 153-172.
- 김상환, 「들뢰즈의 CsO론」, 『안과 밖』, 제22권, 영미문학연구회, 2007, 148-185.
- 金榮植, 「에드가 바레즈(Edgard Varese 1883-1965)의 Ionisation에 대한 分析研究」, 『음악평론』, Vol. 5, 한국음악평론가협회, 1991, 13-58.
- 김재인, 「들뢰즈의 스피노자 연구에서 워크윌의 위상」, 『哲學論究』, Vol. 36, 서울대학교 철학과, 2008, 191-232.
- , 「들뢰즈의 비인간주의 존재론」, 서울대학교대학원 철학과 박사학위논문, 2013.
- , 「들뢰즈의 칸트 해석에서 시간이라는 문제」, 『철학사상』, Vol. 53, 서울대학교 철학사상연구소, 2014, 203-227.
- , 「여성-생성, n개의 성 또는 생성의 정치학 : 들뢰즈와 과타리의 경우」, 『철학사상』, Vol. 56, 서울대학교 철학사상연구소, 2015, 215-237.
- , 「들뢰즈의 ‘아펙트’ 개념의 쟁점들 - 스피노자를 넘어」, 『안과 밖』, Vol. 43, 영미문학연구회, 2017, 132-155.
- 김재춘 · 배지현, 「들뢰즈 · 가타리의 음악 철학에 기반한 창조적 음악 교육의 성격 탐색」, 『초등교육연구』, Vol. 23, No. 1, 한국초등교육학회, 2010, 87-108.
- 김재희, 「들뢰즈의 표현적 유물론」, 『철학사상』, Vol. 45, 서울대 철학사상 연구소, 2012, 131-162.
- 김종미, 「20세기 음악의 선구자, 드뷔시와 인상주의 - 드뷔시 프렐류

- 드 1집에 나타난 인상주의적 기법을 중심으로」, 『칼빈論壇』, 칼빈대학교, 2004, 555-585.
- 김진, 「칸트의 목적론적 유기체론과 그 이후」, 『哲學研究』, Vol. 50, 대학철학회, 1993, 43-82.
- 김진엽, 「새로운 라오콘 속으로 : 그린버그의 미술비평에 대하여」, 『美學』, Vol. 26, No. 1, 한국미학회, 1999, 1-22.
- 김희열, 「바그너의 “니벨룽의 반지” 연구 - 영웅설화와 신화의 현재화」, 『獨逸文學』, Vol. 143, 한국독어독문학회, 2017, 89-114.
- 문풍인, 「 쇤베르크와 표현주의 음악」, 『論文集』, Vol. 20, 평택대학교, 2006, 231-250.
- 민진영, 「여성-되기와 질 들뢰즈의 예술론」, 『프랑스문화연구』, 제15집, 한국프랑스문화학회, 2007, 115-148.
- 박기순, 「들뢰즈와 낭만주의의 문제」, 『美學』, 제52집, 한국미학회, 2007, 111-148.
- 박지숙, 「베케트의 라디오 드라마 *All That Fall* - 분자화의 리토르넬로」, 『현대영미드라마』, Vol. 16, No. 3, 한국현대영미드라마학회, 2003, 147-180.
- 배영달, 「폴 비릴리오 - 속도와 현대세계」, 『프랑스문화연구』, Vol. 20, 한국프랑스문화학회, 2010, 147-173.
- 사공일, 「들뢰즈의 기관 없는 신체와 아르토의 잔혹 연극」, 『인문사회과학연구』, 제8권, 제1호, 부경대학교 인문사회과학연구소, 2007, 97-121.
- 스즈키 이즈미, 「들뢰즈와 비인간주의 철학」, 김재인 옮김. (학회 발표 원고)
- 신동의, 「음악교육의 의미 탐구 - 탈영토성, 배치 그리고 리토르넬로」, 『음악교육공학』, Vol. 14, 한국음악교육공학회, 2012, 133-148.
- 안은희, 「감각 존재로서의 리토르넬로」, 『미학예술학연구』, 제43집, 한국미학회, 2015, 215-236.
- 오희숙, 「미학적 분석의 시도 - 슈만의 “트로이메라이”를 중심으로」,

- 『音樂藝術論壇』, No. 4, 이화여자대학교 음악대학 이화음악예술연구회, 1995, 269-288.
- , 「새로운 여성성의 음악적 시도 - 슈톡하우젠의 “빛으로부터의 월요일”(1984-1988)」, 『음악이론연구』, Vol. 7, 서울대학교 서양음악연구소, 2002, 39-62.
- 유재홍, 「들뢰즈와 문학 - “언표행위의 집단적 배치”의 개념을 중심으로」, 『佛語佛文學研究』, Vol. 60, 韓國佛語佛文學會, 2004, 253-277.
- 윤금희, 「무소르그스키의 “전람회의 그림”에 관한 연구」, 『한국음악학회논문집 음악연구』, Vol. 36, 한국음악학회, 2006, 23-54.
- 윤지선, 「들뢰즈와 가타리의 ‘천개의 고원’ 용어 분석론 - 지질학적 공간의 탐사작업으로서의 철학」, 『철학논집』, Vol. 43, 서강대학교 철학연구소, 2015, 259-284.
- 윤화영, 「베케트의 … *but the clouds* … 에 대한 들뢰즈적 읽기 - 비전, 오디션, 그리고 예술의 절대적 탈영토화」, 『현대영미드라마』, Vol. 20, No. 2, 한국현대영미드라마학회, 2007, 83-108.
- 윤희경, 「쾨베르크의 무조음악과 칸딘스키의 추상」, 『서양미술사학회논문집』, Vol. 32, 서양미술사학회, 2010, 203-232.
- 이동용, 「바그너의 ‘방랑하는 네덜란드인’에 나타난 구원의 의미」, 『독일어문학』, Vol. 38, 한국독일어문학회, 2007, 299-323.
- 이수경, 「들뢰즈와 가타리의 ‘동물-되기’ 연구」, 『哲學論叢』, Vol. 72, 새한철학회, 2013, 409-441.
- 이영남, 「작은 문학과 글쓰기의 내재적 지평 - 들뢰즈와 가타리의 ‘리토르넬로’ 개념을 중심으로」, 『뵈히너와 현대문학』, Vol. 44, 한국뵈히너학회, 2015, 217-246.
- 이진경, 「들뢰즈의 유물론, 혹은 ‘외부에 의한 사유’」, 『마르크스주의연구』, Vol. 13, No. 1, 경상대학교 사회과학 연구원, 2016, 104-129.
- 이찬웅, 「들뢰즈와 시몽동 - 변조, 지층, 환경」, 『哲學』, Vol. 131, 한국철학회, 2017, 125-149.

- 이창환, 「예술의 ‘철학’으로서의 헤겔 미학」, 『美學』, 제17집, 1호, 한국미학회, 1992, 115-130.
- 이희경, 「새로운 ‘소리’를 찾아서 - 바레즈를 통해 본 20세기 음악의 경계들」, 『낭만음악』, No. 68, 낭만음악사, 2005, 153-193.
- 임진, 「Gustav Mahler의 “대지의 노래”에 대한 분석 연구」, 『論文集』, Vol. 14, 평택대학교, 2000, 241-171.
- , 「베를리오즈의 “환상 교향곡 Op.14”에 대한 분석 연구」, 『사회과학연구』, Vol. 5, 평택대학교 사회과학연구소, 2001, 341-368.
- 전봉주, 『하이데거의 <예술작품의 근원>에서 세계와 대지의 해석』, 『해석학연구』, 제25집, 한국해석학회, 2010, 147-175.
- 장용순, 「현대 도시론의 리즘적 성격」, 『美術史學報』, No. 43, 미술사학연구회, 2014, 97-114.
- 정우진, 「존 케이지 연케이지드 - 아방가르드 음악을 살리는 법」, 『서양음악학』, Vol. 15. No. 2, 한국서양음악학회, 2012, 33-62.
- 정지영, 「베리오의 음렬기법에 대한 응용적 활용에 대한 고찰 연구」, 『낭만음악』, Vol. 20, No. 1, 낭만음악사, 2007, 89-113.
- 조길자, 「벨라 바르토크의 민요편곡 가곡 - “여덟 곡의 헝가리 민요집”을 중심으로」, 『한국음악학회논문집 음악연구』, Vol. 33, 한국음악학회, 2004, 131-161.
- 최상욱, 「하이데거의 대지 개념에 대하여」, 『현대유럽철학연구』, 제16집, 한국하이데거학회, 2007, 205-239.
- 황상익, 「생기론과 기계론 - 17, 8세기적 함의」, 『醫史學』, Vol. 2, No. 2, 大韓醫史學會, 1993, 99-113.
- 황수영, 「시몽동의 개체화 이론 - 프랑스 생성 철학의 맥락에서」, 『동서철학연구』, 제53호, 한국동서철학회, 2009, 199-224.
- 洪性姬, 「Gustav Mahler의 “대지의 노래”에 대한 분석 연구」, 『音樂藝術論壇』, No. 3, 이화여자대학교 음악대학, 1994, 93-134.

- Alice van der Klei, "Repeating the Rhizome", *Substance*, Vol. 31, No. 2, Is. 97, 2002, 48-55.
- Arjen Kleinherenbrink, "Territory and Ritornello : Deleuze and Guattari on Thinking Living beings", *Deleuze studies*, 9.2, 2015, 208-230.
- Christian Asplund, "A Body without Organs : Three Approaches - Cage, Bach, and Messiaen", *Perspectives of New Music*, Vol. 35, No. 2, 1997, 171-187.
- Danielle Cohen-Levinas, "Deleuze musicien", *Gilles Deleuze : Immanence et vie*, Rue Descartes 20, Éric Alliez éd., PUF, 1998, 137-147.
- Daniel W. Smith, "The Doctrine of Univocity : Deleuze's Ontology of Immanence", *Essays on Deleuze*, Edinburgh University Press, 2012, 27-42.
- Eugene W. Holland, "Deterritorialization : From the *Anti-Oedipus* to *A Thousand Plateaus*", *Substance*, Vol. 20, No. 3, Is. 66, 55-63.
- Frederick Amrine, "The Music of the Organism : Uexküll, Merleau-Ponty, Zuckerkandl, and Deleuze as Goethean Ecologists in Search of a New Paradigm", *Goethe Yearbook*, Vol. 22, 2015, 45-72.
- Gerald L. Bruns, "Becoming-Animal (Some Simple Ways)", *New Literary History*, Vol. 38. No. 4, 703-720.
- Igor Krtolica, "La Géophilosophie de Deleuze et Guattari - Vers l'enjeu politique de la pensée philosophique", *La Géophilosophie de Gilles Deleuze entre esthétiques et politiques*, Mauro Carbone · Paride Broggi · Laura Turarbek éd., Mimesis, 2012, 55-72.
- Irving Goh, "Becoming-Animal : Transversal Politics", *Diacritics*, Vol. 39, No. 2, 37-57.

- Jennifer Parker-Starbuck, "Becoming-Animate : On the Performed Limits of 'Human'", *Theatre Journal*, Vol. 58. No. 4, 2006, 649-668.
- John Mullarkey, "Deleuze and Materialism : One or Several Matters?", *A Deleuzian Century?*, Ian Buchanan ed., Duke University Press, 1999, 59-83.
- John Rahn, "*Mille Plateaux*, You Tarzan : A Musicology of Anthropology of *A Thousand Plateaus*", *Perspectives of New Music*, Vol. 46, No. 2, 2008, 81-92.
- John Sellars, "The Point of View of the Cosmos : Deleuze, Romanticism, Stoicism", *Pli*, No. 8, 1999, 1-24.
- Joseph Barker, "'Vital Materialism': The Passive Creation of Life in Deleuze", *Mosaic : a journal for the interdisciplinary study of literature*, Vol. 48, No. 4, 2015, 49-62.
- Leonard Lawlor, "Following the Rats : Becoming-Animal in Deleuze and Guattari", *Substance*, Vol. 37, No. 3, Iss. 117, 2008, 169-187.
- Marcel Reymond, "Études critiques : la philosophie des valeurs selon M. Eugène Dupréel", *Revue de théologie et de philosophie*, 29, 1941, 168-180.
- Martin Scherzinger, "Musical Modernism in the Thought of *Mille Plateaux* and Its Twofold Politics", *Perspectives of New Music*, Vol. 46, No. 2, 2008, 130-158.
- Michael Gallope, "Is There a Deleuzian Musical Work?", *Perspectives of New Music*, Vol. 46, No. 2, 2008, 93-129.
- Paride Broggi, "Géophilosophie : au-delà de la représentation, au-delà de l'historicisme", *La Géophilosophie de Gilles Deleuze entre esthétiques et politiques*, Mauro Carbone · Paride Broggi · Laura Turarbek éd., Mimesis, 2012, 47-54.
- Pascale Criton, "À propos d'un cours du 20 mars 1984 La rit



- ournal et la galop”, *Gilles Deleuze : Une Vie Philosophique*, Éric Alliez éd., Institut Synthélabo, 1998, 513-523.
- Pheng Cheah, “Nondialectical Materialism”, *Diacritics*, Vol. 38, No. 1-2, 2008, 143-157.
- Rogério Costa, “Free Musical Improvisation and the Philosophy of Gilles Deleuze”, *Perspectives of New Music*, Vol. 49, No. 1, 127-139.
- Ronald Bogue, “Rhizomusicology”, *Substance*, Vol. 20, No. 3, Is. 66, Special Issue : Deleuze & Guattari, 1991, 85-101.
- , “Art and Territory”, *A Deleuzian Century?*, Ian Buchanan ed., Duke University Press, 1999, 85-102.
  - , “Minority, Territory, Music”, *An Introduction to the philosophy of Gilles Deleuze*, Jean Khalfa ed., Kevin Nolan · Jean Khalfa tr., Continuum, 1999, 114-132.
- Thomas Nail, “What is an Assemblage?”, *Substance*, Vol. 46, No. 1, 2017, 21-37.
- Vincent Jacques, “Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze”, *Horizons philosophiques*, Vol. 16, No. 1, 2005, 1-23.

## Abstract

### The Concept of Ritornello and Aesthetics of Music in Gilles Deleuze

Shin Hyeon Gyeong  
Department of Aesthetics  
The Graduate School  
Seoul National University

This thesis studies the ritornello aesthetics of music in *A Thousand Plateaus*. Deleuze dealt with a variety of arts and the ritornello is the key of his music theory. The ritornello is the concept into which Deleuze's ontology of difference and repetition aesthetically develops, and the plateau of ritornello forms the most beautiful plateau in *A Thousand Plateaus*. This ritornello is synthesized into the cosmic natural music theory which creates endless becoming in this world.

The ritornello is a refrain of music and the original concept that Deleuze creates in *A Thousand Plateaus*. The ritornello is connected with Deleuze's early ontology of difference and repetition. Deleuze's repetition is always the repetition of difference that means endless becoming of difference. The ritornello as the repetition of difference derives from Nietzsche's eternal return where differences come back infinitely. This ritornello is developed through the Geophilosophy which Deleuze

invents in the middle of practical philosophy. The Geophilosophy is the way of thought that catches the becoming of the earth as the immanent place escaping from the exiting philosophy of history. The ritornello traverses to the milieu, territory, earth and cosmos, creating the flow of becoming into a music. Here, the being of animal is important and the human extends the capability of becoming by becoming-animal. The nature in which the animal live with the human becomes a beautiful art by ritornello.

The assemblage, as an important principle in *A Thousand Plateaus*, determines the flow of becoming through the relation and change of location. An assemblage is composed of the machinic assemblage and the enunciative assemblage and moves by movements of territorialization and deterritorialization. The ritornello as the principle of musical assemblage forms three assemblages. First, the infra-assemblage is the stage where the milieu is born from chaos, and the process of the milieu's becoming appears as the music of nature by ritornello. Second, the intra-assemblage forms the territory and shows how art appears from nature. Here, an art is not the privilege of human and its origin is discovered from animal's expressive acts. This expressivity acquires a proper style and the territorial motif and counterpoint develop to rhythmic figures and melodic landscapes. Such way, the ritornello makes the art of music in the territory by the complicated technique and extends the domain of art to the world of nature and animal. Third, the inter-assemblage is the stage to escape from the territory and opens to cosmos, where cosmic forces operate. Thus, a grand-scale movement of deterritorialization takes place and the ritornello forms the cosmic music.

The ritornello operates by consistency, which synthesizes

material components of assemblage and by consolidation, which firmly indurates all of those. The consistency as a way to preserve heterogeneity of assemblage substitutes the synthesis of identity. The consolidation coheres and combines solidly the components of consistency and then produces an independent material. These consistency and consolidation are operations to enrich and strongly conglutinate materials, showing the point of view of Deleuze's materialism. Also, the ritornello is the principle of the machine which opens or closes the assemblages and produces the life as the potential to bring about the change and becoming. The machine synthesizes heterogeneous elements of assemblage and operates or converts various assemblages. The life is determined as the ability to acquire a surplus value through the destratification and the consistency.

The Ritornello defines the art trend by materialism. The materialism which is based on Deleuze's philosophy of nature investigates creative genesis of matter through the capability of matter itself, breaking out of the principle of the form. This materialism is an important principle in the plateau of ritornello, clearly emerging in the art trend, and has been gradually strengthened into modern times. First, the ritornello of classicism corresponds to the infra-assemblage and creates the milieu from chaos. The art of classicism is defined by the relation of traditional matter and form and the artist has the status of a creator. Second, the ritornello of romanticism corresponds to the intra-assemblage and forms the territory and earth. The art of romanticism is defined by the dynamic relation of variable matter and form and the artist has the status of a hero. Third, the ritornello of modernism corresponds to the inter-assemblage and opens to cosmos. The art of

modernism is defined by the relation of material and force and the artist has the status of a master. Deleuze explains that the classicism is the process of creating the strict form from chaos. Also, he warns the dangerousness of romanticism by comparing German with Latin-Slav. In addition, he affirms the high-tech of modern music and suggests the simple way of synthesization. Further, he handles importantly the problem of the people and emphasizes the social duty of music to lead the people. So, he hopes that music awakens the people to create a new life and art. Hence, the classicism, romanticism and modernism are the assemblage unrelated to evolution, and the matter of becoming classifies these three eras.

The Ritornello as the privilege of music substitutes a priori form of time and presents the final purpose of music. First, the ritornello as the repetition of difference has the privilege in the art of music that well expresses the flow of becoming. The music has the most biggest capability of deterritorialization and is the most powerful art which moves the people. Also, the ritornello as a priori form of time consistently makes new times and creates the world and cosmos and substitutes the Kant's a priori time which is nothing but the form of subject. Lastly, the ritornello has to be shifted from the ritornello of territorialization to the ritornello of deterritorialization. The final purpose of music, therefore, is to create new becoming by ritornello of cosmos, escaping from the established system.

Like this, Deleuze develops the cosmic natural music theory in the place of Geophilosophy through ritornello. Here, Deleuze determines the art trend as the assemblage on the basis of materialism in the category of Geophilosophy by ritornello. This way, the ritornello makes the movement of becoming

into a music and shows how art is born from nature. Further, the ritornello vividly reveals the process of advancing from the milieu, territory and earth to the music of cosmos. Therefore, the ritornello opens a new prospect of the materialistic aesthetics of music, which is free from the ideal and metaphysical music theory. Especially, the modernism shows well the thought of modernity and provides the original and excellent analysis about a modern music. Additionally, the art of music has the most powerful influence to groups and the ritornello gives attention to the practical duty of music to lead the people. So, as the final purpose of music, to open a new way of becoming and creation by ritornello of cosmos, this moves our hearts who live in modern times. From this aspect, Deleuze's ritornello aesthetics of music presents the art of music as the principle of cosmic becoming and creation in the ontological dimension and has the meaning to extend to the maximum the potential of music in the history of music.

**Keywords : Ritornello, Music, Nature, Assemblage, Materialism  
, Classicism, Romanticism, Modernism**

**Student Number : 2007-20066**